國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文

指導教授：劉心華教授

從契訶夫四齣戲劇：《海鷗》、《凡尼亞舅舅》、《三姐妹》和《櫻桃園》看人物的心理潛流

碩士研究生：陳邦豪

中華民國一〇六年七月二十日

摘要

契訶夫四齣戲劇創作時間為俄國政治、經濟、文化面臨巨變的年代。劇中人物在茫然未知的時間中摸索新出路、於倒塌的空間中創造新世界的行為，反映出當時知識分子對於舊有體制的不滿以及追求新生活的渴望。本論文從時間、空間兩面向分析文本中人物的心理潛流，最後整理出兩類性格：疏離和荒謬。

主文分作四大章進行論述。第一章探討契訶夫創作時期的歷史背景；第二章和第三章則從時間和空間面向詮釋劇中人物的心理潛流；最後一章則以體現出在時空交織下所呈現的性格特徵為分析重點。

關鍵詞：契訶夫、戲劇、時間、空間、疏離、荒謬、新生活、心理潛流。

國立政治大學
National Chengchi University

題獻

獻給苦無出路的我們

國立政治大學
National Chengchi University

誌謝頁

當初選擇契訶夫作為研究主題全然憑藉著一股衝動，對其戲劇的喜愛，即使許多方面仍一知半解，卻也毅然決然投入。在研究的過程中雖然十分難熬，在過程中了解契訶夫的人生觀，這次並非從前上課背誦的標準答案，而是體會其戲劇中的精神。雖然許多地方尚未明瞭，希冀往後閱讀時，能與生活的經歷連結，意會人生的本質。

首先謝謝我的父母，在漫長的求學過程中，你們無條件支持我，讓我得以開心做我想做的事情。沒有你們的體諒，我無法完成這本論文。

感謝指導教授劉心華老師，在撰寫本論文時遇到許多問題，從題目到內容，老師總是能夠幫我離清盲點，釐清方向。許多原先想好的架構在撰寫的過程中不斷推翻、重新設想、再推翻，老師十分有耐心地讓我自行摸索，找出自己真正的想法，並且在最後不吝幫我一再修正，於百忙中抽空與我討論論文。

謝謝兩位審查委員歐茵西老師和鄢定嘉老師，謝謝你們於炎熱的暑假仍抽空閱讀我的論文，寬容我的粗心，幫我注意許多論文的小細節，審查過程中提出許多寶貴的意見，讓我的論文能夠更完整。

謝謝美莊學姐和茵茵學姊各方面的協助，碩士生活有你們的陪伴真好。謝謝漢妤學姐、婷婷學姊和毓莊學姐的支持，一樣，撰寫論文時有你們在旁真好。我永遠不會忘記在系辦和院辦跟你們相處的時光。

另外謝謝薩承科老師和莉托斯卡老師每每遇到我，皆會關心我的論文進度，督促我快點完成論文，也給予我論文的俄文部份許多建議。

謝謝大學同學蘇郁淇，同樣埋首於論文中，時不時彼此關心論文進度、互相打氣。甚至於論文最後關頭與我討論，給予我許多論文寫作的想法。謝謝妳。

國立政治大學 National Chengchi University

目錄

緒論 001

第一節、研究動機 001

第二節、研究目的 003

第三節、研究方法 003

第四節、研究限制 005

第五節、文獻回顧 006

第六節、章節配置 011

第一章：背景概況 014

第一節、歷史背景 016

一、時代氛圍 **017**

二、知識分子 019

第二節、作者簡述 021

一、生平經歷 **022**

二、藝術劇院 025

第三節、小結 027

第二章：時間面向 029

第一節、囿於現況 031

一、停滯循環 **032**

二、等待未來 041

第二節、崩毀重生 049

一、告別過去 **050**

二、活在當下 062

第三節、小結 066

第三章：空間面向 068

第一節、大廈將傾 071

一、逃離禁錮 **072**

國立政治大學 National Chengchi University

二、嶄新世界 085
第二節、細部景致 088
一、空間位移 **089**
二、內部物件 099
第三節、小結 113
第四章：人物特性 115
第一節、疏離孤獨 116
一、理想現實 **118**
二、關係脫節 131
第二節、矛盾荒謬 137
一、循環追求 **139**
二、荒謬行為 146
第三節、小結 154
結論 156
參考書目 159
俄文摘要 166

國立政治大學
National Chengchi University

緒論

第一節　研究動機

安東・帕夫洛維奇・契訶夫(АнтонПавловичЧехов，1860-1904)俄羅斯文學史上橫跨兩世紀的文學巨擘。他生於十九世紀下半葉的俄國。當時的俄國處於重大轉變時期，由於克里米亞戰爭失敗，亞歷山大二世被迫進行一連串內政改革。首先，農奴制廢除，工業迅速發展使俄國正式從封建社會步入資本主義社會，農奴因沒有土地而湧入城市。在這個時代，原本已惡化的社會階級衝突加劇，擁護專制和地主經濟的既得利益者極力阻饒社會的發展，他們與當時平民知識分子提出各種不同救國救民的學說形成強烈對比。

再者，教育普及化及地方自治機構的設立在社會與改革中扮演關鍵角色。學者格奧爾吉耶娃(Т. С.Георгиева)指出十九世紀是俄羅斯啟蒙時代。由於工業快速發展，使得俄羅斯需要足夠知識人才投入生產，因此政府大量設立學校，其中包含女子高等教育訓練班。各地方機構投入經費至學校、醫院和救濟貧困的活動，促使教育普及加速，從上層社會到下層社會扎根，造就許多平民知識分子。各類報刊、雜誌大量創辦，尤其政論作品、鼓吹格換反專制的刊物在知識分子圈形成風潮，即使當時政府強行壓制，此類宣揚革命的刊物仍源源不絕湧現。

國立政治大學 National Chengchi University

另外，十九世紀末的俄羅斯除了政治社會發生重大變革外，在自然科學、數學、地理學、歷史研究和文化方面也進入新階段。文學創作上，作家們著重新的主題思想，加入新的表現形式。視角深入俄羅斯平民社會中，批評迂腐的統治階級、軟弱的知識分子、精神空虛的貴族和愚昧的勞動人民。[1]

十九世紀末二十世紀初的俄羅斯呈現崩解狀態，每個人都知道不能再這樣生活下去，舊有體制必須推翻，未來仍未建立。因此不論是從上到下的改革或是民間興起的經世救國運動，皆希望找到新出路，但沒有人能真正找到方法，特別是面對不可知的命運，有些人滯留在習以為常的舒適圈，有些人衝破一切束縛，勇敢面對自身命運。

時代巨變體現在戲劇創作上，當時劇作家積極尋覓新的戲劇體裁和主題，不再拘束於傳統的戲劇三一律形式。[2]他們在劇本中拋出問題、提出解決方法，亦即作家在新的戲劇創作提出一連串的問題，讓觀眾思考。

社會變革和對新生活的盼望影響契訶夫的作品。契訶夫慣用日常生活中的小主題來表現當時的俄國社會；在其作品中呈現當時人民生活的瑣碎、無趣及悲劇性。契訶夫在生命最後八年(1896-1904)致力於新型態的戲劇創作，從《海鷗》(Чайка，1886)《凡尼亞舅舅》(Дядя Ваня，1887)到《三姊妹》(Три сестры，1900)(Вишнёвый сад，1903)，情節平淡、對話毫無關連性、劇情發展成停滯性及大量停頓表現等，無不表現出當時處於苦悶

[1]格奧爾吉耶娃(Георгиева, Т. С.)著。焦東建、董茉莉譯。《俄羅斯文化史——歷史與現代》(История русской культуры)。北京：商務印書館。2006，頁 406。

[2] 三一律為義大利戲劇學家羅多維科・卡斯特維特洛(Lodovico Castelvetro，1505-1571)從亞里斯多德的詩學中提出的古典戲劇三條準則：時間一致、地點一致、動作一致。時間需在一天之內，地點不應變換、情節不應有其他支線情節在。

社會的知識分子面對惡劣大環境的無力感、身處時間洪流的無奈和行為的荒誕。

新生活為契訶夫戲劇中所要傳達的主題，嶄新的世界就在眼前，但由於契訶夫生命的限制，於劇本沒有明確指出。生命是由時間所組成的有限時間，人如何在有限的時間內找到存在的意義，活出自我，掙脫命運的鎖鏈，在一連串的挫折後，還能堅持活下去，這皆是筆者在本論文所要闡述的議題。

本論文從契訶夫所處的時期，闡述當時俄羅斯平民知識分子的苦悶氛圍、從時間和空間面向探討和複雜的心理狀態，並從劇中人物特徵來拼貼出當時整個俄國的時代氛圍及知識分子的心理潛流。

第二節　研究目的

契訶夫四齣戲劇中的主旨為新生活，劇中人物展露出渴望嶄新的生活型態，在有限的生命中找到自身的價值，並且不論遇到什麼困難皆要活下去。因此，本論文的研究目的為以下三點：

一、梳理契訶夫戲劇所傳達新生活的意象。

二、分析時間和空間在契訶夫戲劇中傳達的意旨。

三、探討契訶夫戲劇中人物的心理潛流。

第三節　研究方法

本論文採用藝術文本分析方法，由於契訶夫在劇本試圖用時間停滯和空間景物呈現當時俄國社會的氛圍，因此筆者分析劇中時間和空間的意義，從時間和空間面向勾勒契訶夫戲劇中人物的心理潛流。

由於契訶夫戲劇中有許多面向值得探討，筆者無法以一個理論概括之，因此在理論方面筆者採用多種理論輔助論文：

時間方面筆者擬採用羅伯特・奧迪(Robert Audi)主編的劍橋哲學辭典(The Cambridge dictionary of Philosophy，2002)。當中闡述許多哲學家對於時間的定義，其中與本論文有關的為奧古斯汀(Augustine)：「**過去事物的呈現，記憶；現在事物的呈現，視覺；未來事物的呈現，預期。**」，柏拉圖(Plato)：「**永恆的運動形象。**(a moving image of eternity)」。[3]法國哲學家柏格森(Henri Bergson，1859-1941)認為時間川流不息，真正的時間是人類體驗生命的方式。

空間方面筆者擬採邁克・克朗（Mike Crang，1969-）的文化地理學(Culture Geography，1998)，與周尚意、孔翔、朱竑編著的《文化地理學》(2004)。書中闡述文化作為一種媒介，賦予空間意義，當中涵蓋人與環境的關係。舉凡環境中的可見物質如建築、繪畫等，或不可見物質如音樂、道德規範等都有其文化意義。空間和人文社會相互作用，交織出不同的空間文化。

疏離孤獨方面筆者擬採榮格心理分析師瓊安・魏蘭－波斯頓(Joanne

[3]羅伯特・奧迪(Robert Audi)英文主編。王思訊主編。《劍橋哲學辭典》。台北：貓頭鷹出版。2002，頁 1233。

Wieland-Burston)的著作《孤獨世紀末》(Contemporary Solitude —— the joy and pain of being alone，原名為德文 Einsamkeit，1995)、英國精神科醫師安東尼•史托爾(Anthony Storr ，1920-2001)的著作《孤獨》(Solitude:a return to the self，1988)和加拿大哲學教授菲力浦・科克(Philip Koch)的著作《孤獨》(Solitude:a philosophical encounter，1994)。當中探討疏離成因，進而產生孤獨感受。人物與自我、他人乃至大環境發生脫節，自我需求無法滿足，導致疏離現象。人必須覺得與世界相關時，才能得到共鳴，否則便無法覺得自己是完整個體。

矛盾荒謬方面筆者採擬法國哲學家卡謬(Albert Camus，1913-1960)的著作《薛西弗斯的神話》(Le Mythe de Sisyphe，1942)。卡謬認為生活的荒謬在於日復一日重複徒勞無功的行為，人與生活的離異(divorce)正是荒謬感。

國立政治大學 National Chengchi University

第四節　研究限制

契訶夫四齣戲劇在近代戲劇中占據重要地位，從首演至今，評論家不斷從各種面向探討這四齣戲劇。筆者盡力蒐集相關文獻、論著、參考中文、俄文和英文的研究，希望能從四齣戲劇中勾勒出當時的社會氛圍和人類自我意識的覺醒，仍怕有所疏漏，對過去重要的研究有所遺漏。

由於契訶夫四齣戲劇中的創作風格新穎，當中有許多面向值得探討，因此筆者無法用單一理論來框架四齣劇本的時代氛圍。由於本論文研究的

文本是戲劇，戲劇為劇作家、導演和演員共同創造的一種藝術形式，不同的導演和演員詮釋有不同的意義。筆者在本論文盡量排除不相關的詮釋，單純從文本上分析。但這樣的分析可能與實際演出帶給觀眾的感受有所差異，再者，契訶夫在劇本中使用大量的象徵，這些象徵並沒有明確指出意義，如契訶夫研究大家卡達耶夫(В.Б.Катаев，1938-)的著作《簡潔中的複雜：契訶夫短篇小說與劇本》(Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова，1998)所說，契訶夫戲劇裡的象徵常是一體兩面，[4]每個人對於契訶夫四齣戲劇的見解可能不同，，因此筆者盡量以客觀、有根據的面向來分析這些象徵意義。

另外，人類內心的活動狀態是非常複雜的課題，單方面從劇本中釐清人物的思想和價值觀實屬不易，加上，契訶夫在戲劇中大量使用現代劇的手法、象徵或隱喻，致使分析人物心理狀態亦加困難，因此筆者在歸類人物特徵時，採用整體戲劇大面向歸類，而非專門歸類少數特定人物類型，難免有所疏漏。

國立政治大學 National Chengchi University

第五節　文獻回顧

關於契訶夫戲劇研究眾多，其文獻資料可分為文學史、文化史、專書、期刊論文等。然而雖然文獻眾多，大都是說明契訶夫戲劇的主旨概念，較少文本分析。綜觀契訶夫四齣戲劇相關研究，大致分為以下數種：一、契

[4]Катаев, В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова.М.:изд-во МГУ, 1998. С.56.

訶夫戲劇反映出當時俄國社會的巨變。二、契訶夫戲劇的創新。三、人物內心研究。四、戲劇場景與時間的意義。契訶夫戲劇文獻大多融合以上四種面向進行分析。

契訶夫時期為十九世紀末二十世紀初交界，那時俄國不論內外都面臨改革的壓力。關於這段時期的俄國社會變遷，學者舒利金(В. С. Шульгин，1935-1998)、科什曼(Л.В. Кошман)和澤其娜(М.Р. Зезина)出版的專書《俄國文化史》(История русской культуры)對於這段時期苦悶、紛亂的氛圍有詳細描寫。當中認為契訶夫的戲劇反對束縛常人生活的「陰鬱的憂愁」、庸俗心理和小市民習氣，描繪出世紀之交俄國社會各階層生活的廣闊畫面。契訶夫透過作品反對庸俗社會，期盼美好光明的未來。[5]李明濱的《俄羅斯文化史》在這段時期章節上，以契訶夫的戲劇為例，認為美好的未來不會自己到來，而要努力爭取。[6]

契訶夫生平和評論是研究契訶夫作品所需的文獻資料。辛格雷(Ronald Hingley，1920-2010)的契訶夫傳(Chekhov. A biographical and critical study，1950)從契訶夫童年到老年的經歷詳加描寫，契訶夫早年的經歷如房子拍賣掉，舉家遷移。行醫時所結識的軍人階級都成為後來戲劇中的題材。路瑩雪的著作《契訶夫與梅里霍沃莊園》(А.П.Чехов и усадьба Меливово)提到契訶夫在此莊園內創作《海鷗》和《凡尼亞舅舅》，莊園內的物件，如人工湖，都成為契訶夫在戲劇上所運用的材料。

[5]澤其娜(Зезина,М.Р)、科什曼(Кошман,Л.В.)、舒利金(Шульгин,В.С.)著。劉文飛、蘇玲譯。《俄國文化史》(История русской культуры)。上海：上海譯文出版社。1999。頁 229。
[6]李明濱。《俄羅斯文化史》。台北：亞太圖書，2000。頁 204。

契訶夫這四齣戲劇運用的戲劇手法與先前戲劇不同，他的戲劇中平淡，缺乏戲劇張力，運用人物的對白和舞台布景表現出人物內心。蘇聯評論家斯特羅耶娃(М. Н. Строева，1939-2006)的著作《契訶夫與藝術劇院》(Чехов и художественный театр，1955)，從莫斯科藝術劇院與契訶夫的合作角度，認為契訶夫戲劇的時代意義在於開創了新的戲劇形式，捨棄舊有陳規。內容涉及俄國廣大知識分子意識到，現有制度不合時宜，需要改變。蘇聯評論家白爾德尼克夫(Г. П. Бердников，1915-1996)於《契訶夫與戲劇：契訶夫戲劇的傳統與創新》(Чехов-драматург:традиции и новаторство в драматургии Чехов)一書中認為劇中人物間對白不連貫，停頓等等的戲劇手法為契訶夫戲劇的創新。

劇中人物的內心狀態在許多文獻中皆有研究，人物彼此疏離，無法傾聽彼此，關係冷淡，行為舉止荒謬。契訶夫研究大家卡達耶夫的著作《簡潔中的複雜：契訶夫短篇小說與劇本》有一篇研究《櫻桃園》的文章。他認為劇中人物無傾聽彼此，或是牛頭不對馬嘴。(Персонаж как был не слышат друг друга, а если слушают, то отвечают невпопад.)另外，他也提到劇中的象徵常有一體兩面的特徵，不完全是單一目的，一方面它象徵幸福、美麗、未來、永恆、生活的高度價值，另一方面恰恰相反。[7]中國學者董曉在《論契訶夫戲劇的靜態性》認為人物的行動力遭到阻礙，他們的理想最後都無法達成，加上彼此關係阻滯造成停滯性。在這樣的戲劇手法下，人物的心理潛流慢慢累積，最後爆發出來。戲劇作品體現出人類面對命運

[7]Катаев, В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы.С.41,56.

的無力感與永恆的生命議題。王曉紅在《海鷗——孤獨的精神符號》中認為《海鷗》是一部顯示人物在散亂的時間和封閉的空間裡，無法面對的孤獨感，自我價值無法得到他人認同，是「自我認同」喪失的悲劇。劇中人物彼此疏離，關係冷漠，在自我價值失落的時候，主角走向封閉的心理狀態。姚海星在《由文本的幾個小問題看契訶夫的〈櫻桃園〉》中闡述《櫻桃園》一劇展現了當時俄國社會變遷之際的階級崩塌、人物關係的質變。冉國選於《契訶夫戲劇的思想與藝術》中認為契訶夫戲劇的主導題材是俄國知識份子，他們不明白生命的本質，懶惰、空虛、無力行動的特質讓他們對於美好未來的想像幻滅。白嗣宏的《戲劇交響樂大師——契訶夫》認為契訶夫的劇本為心理劇，重視人物內心活動，許多情節不在舞臺上展開，而是透過人物的對白呈現。人物的內心也是社會生活的反映，人物的心理與環境密切相關，事件推演讓人物的心理潛流激起，達到契訶夫所營造的戲劇效果。來春於《論契訶夫的心理劇〈凡尼亞舅舅〉》中認為劇中彌漫著破壞一切失意美好事物的庸俗氣息，反映出劇中人物整個生活的荒謬可悲。徐孟宜於《契訶夫作品中的治療者形象》闡述契訶夫戲劇中的醫者形象，醫者並非是劇中人物的志業，他們對自己的專業不負責任，採用敷衍行事作風，讓自己的存在意義顯得荒謬可笑。

戲劇本身的空間和時間的研究文獻資料豐富，研究成果主要呈現戲劇中的空間本身是封閉的莊園，位處偏鄉，人物在裡面毫無機會。時間本身有其循環性，一成不變的生活在劇中人物的生命洪流中輪迴，造成劇中人物生活的悲劇。俄國學者列維坦(Л.С. Левитан)在《契訶夫〈櫻桃園〉的空

間和時間》中說明櫻桃園在劇中形象為陶冶人物內心世界的詩意空間，劇中的時間分散，過去和未來以片段方式穿插在現在時間中。在這樣的時空體下，人物的內心對於問題視若無睹或充耳不聞。津格爾曼(Б. И. Зингерман，1928-2000)的著作《契訶夫戲劇與它的世界意義》(Театр Чехова и его мировое значение，2001)為主，書中從時間和空間面向研究契訶夫四齣戲劇，在時間方面特別提到契訶夫戲劇中有「圓圈結構」(движение по кругу)的模式，這種圓圈模式使得情節停滯，給觀眾一種停滯的感受，情節延緩或停滯。[8]空間方面則認為劇中人物的所在為莊園，莊園在此已非過去美好的貴族之家，而是搖搖欲墜的空殼。蘇聯戲劇評論家葉爾米洛夫(В. В. Ермилов，1904-1965)的著作《論契訶夫的戲劇創作》(Драматургия Чехова，1954)，從歷史角度探討契訶夫戲劇，認為劇中所表達的主旨是舊世界崩解，人們尋找新世界的渴望。戲劇中刻畫了十九世紀 80 至 90 年代間的知識分子代表類型，描繪空虛生活、精神頹廢及缺乏行動力，更無法回答俄羅斯所面臨的問題：該怎麼辦？(Что делать?)塔瑪麗(Г. И. Тамарли)的《契訶夫戲劇詩學》(Поэтика драматургии А.П.Чехова，2012)和康德拉提耶娃(В. В. Кондратьева)和拉莉歐諾娃(М. Ч. Ларионова)合著的《契訶夫 1890-1900 戲劇中的藝術空間：神話詩學》(Художественное пространство в пьесах А.П.Чехова 1890-х - 1900-х гг.:мифопоэтические модели，2012)一書中認為劇中湖泊和河川皆與冥界相關，花園的空間為一開放的房間意象，花園在某種程度上反映出劇中人物的內心狀態。楚奇若娃(Л.Г.

[8]Зингерман, Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.:РИК Русанова,2001.С.130.

Тютелова)於《二十世紀初俄國新戲劇的空間詩學：契訶夫、高爾基、安德列夫》中認為契訶夫戲劇中的莊園是懷念過去、夢想未來的空間，人物在這個空間中沒有行動力，沉浸在過去和未來中，整日遊手好閒。唯有認清自我的價值，才有可能掙脫現況，開創新世界。拉汝莫娃(Н.Е. Разумова)在《一百年後來看〈櫻桃園〉》中認為劇中人物須告別過去的貴族之家，才能夠追求到快樂、生命的自由。人物在懷念過去美好或傷痛的過去時，將自己陷於消逝的過去，而沒有自己生命本身。

以上所介紹的文獻資料，各有所長，為本論文的論點提供了豐富的論據，筆者除了參考以上理論著作外，也將結合契訶夫研究相關論文期刊輔助研究。

第六節　章節配置

概論包括介紹論文寫作動機與研究目的，簡單說明俄羅斯於世紀之交所面臨的變化，以及為何選取契訶夫這四部作品作為文本分析的原因；同時指出本論文希望達到的研究目的；再闡述研究時所用到的理論基礎，之後闡述本論文採用的理論分析，簡單說明原因和理論概述後，說明研究時可能遇到的限制；並回顧文獻統整及分析論文所需的書籍、期刊和論文；最後確立論文架構，並進一步說明章節安排。

第一章背景概況說明本論文研究的歷史背景和劇本創作原型。第一節討論俄羅斯十九世紀下半葉的歷史背景，當中歷經三位沙皇統制，內外戰

爭、暴動不斷，當時由於廣設學校，培養出大批平民知識分子。當時全國人民對於未來迷惘，找不到出路的苦悶氛圍籠罩全國。第二節探討契訶夫生活經歷對於戲劇創作題材的影響，他出身俄羅斯南部鄉村，直到大學始至莫斯科。身份從貧戶到知識分子，從懵懂無知到覺醒，這份經驗對他型塑劇中人物的自我意識覺醒有相當大的影響。由於當時他創新戲劇型態，因此《海鷗》首演失敗，爾後隨著莫斯科藝術劇院(MXAT)創立，《海鷗》成功搬上舞台，促使後面幾齣戲劇完成。

第二章時間面向從時間的循環性著手。第一節講述劇中人物囿於現況，無法踏出舒適圈。他們缺乏行動力，被一成不變的生活綁死，生命浪費在瑣碎的事情中。而整日空等美好的未來，沒有積極創造，讓他們的夢想一次次延後。第二節說明劇中人物懷念輝煌的往昔，不願面對現實，最後體認到生命的無常，決定活在當下，從現在做起，努力創造美好的未來。

第三章空間面向分為大空間和小空間。第一節講述大空間下的莊園面臨崩解，劇中人物被迫離開原生地，找尋新世界。第二節闡述小空間的位移，劇中場景從戶外到室內，從室內到個人房間，象徵一步步探入主角的內心世界。莊園內外的物件代表許多意義，都有補充隱藏於對白下情緒隱流的功能。

第四章人物特性分為疏離孤獨和矛盾荒謬。第一節說明劇中人物理想與現實牴觸，自身與環境和自我脫節，以致後來也與他者關係斷裂，各說各話，每個人活在自身煩惱中，無力同理他者之痛苦。第二節解釋劇中人物生活的荒謬性，重複且徒勞無功的行為在生命中輪迴，人物行為的矛盾

國立政治大學 National Chengchi University

也讓其存在呈現荒誕，這些荒謬促使生活的悲劇，讓整齣戲劇變成鬧劇。

國立政治大學
National Chengchi University

第一章　背景概況

契訶夫為十九世紀俄國古典文學最後一位巨擘，他橫跨十九世紀和二十世紀，見證俄羅斯在世紀之交時所面臨的巨變。契訶夫所處的俄羅斯在短短五十年間換了三位沙皇——亞歷山大二世（Александр II，1818-1881）、亞歷山大三世（Александр III，1845-1894）和尼古拉二世（Николай II，1868-1918）。

期間俄國在外發生克里米亞戰爭（1853-1856）、俄土戰爭（1878）、日俄戰爭（1904）；在內則有亞歷山大二世廢除農奴制度（1861）、民粹主義份子炸死亞歷山大二世（1881）、農民起義對抗地主、工人運動、血腥星期日（1905）。

俄國面對種種內憂外患，過去的輝煌歷史此刻已不復存在，取而代之的是政府更嚴格的管控與民眾對於未來茫然恐慌的心理。農奴制廢除後，國內知識分子不論正反兩方都讚揚政府這項政策，認為新的俄羅斯終於到來。沒想到政府直接廢除實行近千年的農奴制，卻無相關配套措施，過去莊園制度面臨崩陷，資本主義不但沒改善農民的生活，反而剝削和迫害他們。

主張農村公社、實行社會主義的民粹主義運動在此時蓬勃發展，成為社會思想主流，[9]然而由於民粹主義過於激進，在 1881 年炸死亞歷山大二世，他們原本認為此舉會讓民眾支持他們，沒想到民眾害怕，整個俄羅斯

[9] 涂苑容，《俄國知識份子的崛起與沒落》，國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2010，頁 76。

人民因為激進民粹主義者炸死亞歷山大二世，轉而支持繼位的亞歷山大三世對他們採取嚴酷的報復政策。[10]在這種內外紛擾的社會環境中，整個俄羅斯陷入對未來茫然，苦無出路的氛圍中。

契訶夫本人雖然沒有明確的政治立場，但他的作品飽含對於小人物的同情、希冀未來的俄羅斯更好。他認為現在的俄羅斯是一個廣漠的平原，壞蛋在那上面遊盪。[11]這點與他早年目睹同學因亞歷山大三世採取強硬壓制，被流放到西伯利亞有關，[12]他雖然沒有直接參與社會運動，但官方無理的干擾和目睹親友的苦難，讓他在往後的作品中常常提到腐化的官僚、貧苦無助的百姓等。

往昔的地主和貴族因為農奴制廢除，失去賴以維生的經濟動力來源。然而他們未認清事實，仍活在往昔美好的時光中、任生活慢慢腐朽。這種無所事事，沒有希望和未來的末世景象，在十九世紀末期至二十世紀初期的俄國知識分子間蔓延開來。[13]

而契訶夫完全目睹莊園崩毀的景象，他的手札中有一段文字描寫莊園破敗的景象：

「莊園裡有一股討厭的臭味兒，使人感到不舒服；雖然栽了些樹木，但栽得亂七八糟；在那邊遠處的角落裡，門房的老婆整天在洗客人用的被單——誰也看不到她的影子。世間竟讓這樣的老爺整日不停地談論著

[10] 賀允宜，《俄國史》。台北：三民書局股份有限公司，2004，頁 446。
[11]安東・契訶夫著，賈植芳譯。《契訶夫手記》。天津：百花文藝出版社，2000，頁 74。
[12]辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。台北：志文出版社，1975。頁 68。
[13]涂苑容，《俄國知識分子的崛起與沒落》，頁 81。

他們自己的權利和高貴……」[14]

俄羅斯在短短半世紀遭遇內外戰爭、沙皇替換、制度變革的失敗以及快速工業化。爾後工業化使人民社會行為模式改變，從原本關係緊密結合的莊園經濟到講求個人獨立的工業社會,使得人與人之間的關係發生質變。

以下筆者先從大方向契訶夫所處的時代梳理俄羅斯的變化，再分析當時俄國知識分子的各種觀點，最後聚焦在契訶夫本人對於社會的看法，以及當時莫斯科藝術劇院的誕生對他後來四齣戲劇的影響，以求能概括出當時俄羅斯整體的社會氛圍。

第一節　歷史背景

俄羅斯於十九世紀下半葉陷入一連串內憂外患的狀態，對外戰爭失利，內部矛盾升高，讓全國從亞歷山大二世到保守分子無不鼓吹改革。這段時間俄羅斯歷經三位沙皇的統治，其中亞歷山大二世被民粹主義激進分子炸死、亞歷山大三世病死，而末代沙皇尼古拉一世也被激進分子殺死。因此這時的俄羅斯可說紛亂不堪，傳統專制的沙皇無法抵擋底層人民的反抗，整個社會階級的流動在這段十九世紀末與二十世紀初交界大翻轉。

十九世紀下半葉影響最劇烈的政策是農奴解放，由於政府沒有相關配套，因此解放農奴的政策雖是眾所期盼，卻造成上層貴族頓失經濟依靠，

[14]安東・契訶夫著，賈植芳譯。《契訶夫手記》。頁 65。

底層農民被政府和資本家雙重剝削。這些社會問題讓當時知識分子對於新俄羅斯的美好幻想夢碎，轉而投向激進的抗爭。

教育方面，由於社會變遷，貴族和地主已不像過去享有許多特權，如許多貴族子弟要服兵役，他們的財富也沒有以往多，甚至許多人的財富與平民以相差無幾。這段時間由於知識人力需求擴大，政府廣設學校，女子教育開始鬆綁。因教育而階級流動的人數相當多，同時也孕育出許多平民知識分子。

本節，筆者先闡述契訶夫時期的俄國歷史，從當時發生的重大事件來解讀那個時代的苦悶氛圍，再從契訶夫寄予一切希望的知識分子，探討當時代知識分子的想法。

一、時代氛圍

亞歷山大二世由於克里米亞戰爭失敗，開始一連串政治上的改革，其中影響俄羅斯最大的為廢除農奴制。農奴制在俄羅斯實行近千年，它與莊園經濟緊密結合，農奴和地主之間的僱傭關係，使得兩方得以仰賴莊園維生。莊園在當時成為當地文化和藝術中心，它不僅是住家，也是舉辦節日慶典和娛樂的場所。[15]十九世紀下半葉，由於經濟制度改變，此原始的奴隸生產方式已不合時宜，整體大環境的改變，加上國內知識分子鼓吹，社會階級彼此的矛盾加劇，農民暴動越來越頻繁。根據統計，僅僅在 1860

[15]李明濱，《俄羅斯文化史》。台北：亞太圖書，2000。頁 282。

年，就發生 108 次農民暴動，[16]於是隔年廢除農奴制。此後莊園的地位不復存在，根據法令，農奴有人身自由權，地主不得將農民做為商品買賣、點讓或轉讓，農奴解放為資本主義發展提供勞動力，因此農奴制的改革是俄國資本主義的開端。[17]農奴解放後，農民生活未見改善，他們的處境在專制集權國家和資本主義中愈加艱難。農民勞動的空間從原本的莊園換成工廠，但被壓迫剝削的命運仍沒扭轉。雖然亞歷山大二世進行一連串的改革，但這些改革並非他本人主動去實行，而是被迫執行。帝王專制的氛圍仍在，但新世界的展開又迫在眉梢，這種兩方勢力的拉扯在契訶夫時期十分顯著。

亞歷山大二世被激進份子炸死後，繼承的亞歷山大三世採取高壓手段制裁民粹主義知識分子，在內政上也重建專制威權。政策上偏向泛斯拉夫主義，反對西方的自由思想，[18]並採取保守內政，這種保守的執政風格可從教育政策看出。亞歷山大三世的教育政策嚴格限制出身資格，學校主要招收貴族和地主子弟，農民子弟入學人數極少，並調漲大學學費。根據統計，在 1882 到 1895 年間，大學中貴族和地主子弟入學比率增加到 56%，而其他階級則從六萬五千七百五十一人減到六萬三千八百六十三人。[19]小學教育則沒有像大學嚴格，由教會管理，而女學生小學就學人數則增加至十七萬五千零七十五人。[20]

---

[16]李明濱，《俄羅斯文化史》。頁 78。
[17]涂苑容，《俄國知識份子的崛起與沒落》。頁 79。
[18]賀允宜，《俄國史》。頁 446-447。
[19] Hugh Seton-Watson, *The Russian Empire 1801-1917*, P/476.轉引自賀允宜，《俄國史》。頁 450。
[20]Hugh Seton-Watson, *The Russian Empire 1801-1917*, P/477.轉引自賀允宜，《俄國史》。頁 450。

此外，沙皇也積極推動「俄羅斯化政策」，由於亞歷山大三世為泛斯拉夫主義支持者，他在許多地方推動以大俄羅斯民族為中心的俄化政策，導致少數民族大量外移，造成許多區域的語種、民族的重大損失。

尼古拉二世為帝俄時期最後一位沙皇，他面臨一連串更加激烈的對外戰爭、內戰、革命等巨變。在他任內西伯利亞大鐵路(1891-1901)完工，帶動西伯利亞開發、歐俄到太平洋出海口的連結，以及俄羅斯急速工業化。後面的革命、推翻帝制等已是契訶夫逝世後的事，本章因著重在契訶夫時期的俄國歷史，在此不加以討論。

二　知識分子

俄羅斯知識分子的精神可從拉吉舍夫(А.Н.Радищев，1749-1802)於1790年出版的《從聖彼得堡到莫斯科》(Путеществие из Петербурга в Москву)奠定起，此後知識分子的寫作並非是為賦新辭強說愁，而是有其社會目的，針貶社會不平現象以及伸張社會正義，力求自己擔任社會良心的角色，[21]在此之後，果戈里的諷刺作品確立了從普希金奠基的批判現實主義，[22]從此俄羅斯的知識份子無不在作品中發表自己對於社會問題的想法，寄望作品能夠喚醒廣大百姓，解決生活中的問題。

契訶夫時期，也就是1860年後的知識分子，當時的社會氛圍以民粹主義為主。這時候的知識分子的共同目標就是要求俄羅斯進行一連串的改

[21]賀允宜，《俄國史》。頁417。
[22]李明濱，《俄羅斯文化史》。頁149。

革。這類知識分子大量產生是由於十九世紀下半葉，為了培養能夠因應新時代的人才，政府大量設立學校，根據統計，在 1890 年代，中學數量增加到了近六百所。[23]而女子教育發展在此時也十分蓬勃，最初只允許女子到大學裡旁聽，之後在一些學者積極推動下，陸續開設相當於大學水平的高級女子訓練班，這也可以解釋為何在契訶夫戲劇中所出現大量的女性知識分子。

契訶夫雖然在作品中描述的知識分子為另一類型，但在當時的俄國社會中，民粹主義是主流。民粹主義分子同情農民，常常深入鄉村和農民一起努力改變社會，但在農奴解放後，他們發現自己的幻想夢碎。因農民的教育知識水平尚未提升，對於社會的變革、自身的定位茫然無知，無法與其一起改變。加上亞歷山大二世在廢除農奴制後，無相關配套措施，並加強中央集權，使得民粹主義知識分子中的激進派大為不滿，最後策動爆炸炸死亞歷山大二世。讓後面繼任的亞歷山大三世對其懷有戒心，以高壓手段鎮壓；同時讓整個俄國社會對他們感到恐懼，紛紛背棄。

在本論文所探討的文本中，劇中人物並非是這段時期主流的民粹主義知識分子，而是另一種類型：平民知識分子。

契訶夫四齣戲劇中的人物大部分是所謂的「平民知識分子」，關於平民知識分子的定義有以下兩種：

[23]格奧爾吉耶娃著，焦東建、董茉莉譯。《俄羅斯文化史》。頁 386。

一、平民知識分子從傳統「多餘人」的形象演變。因時代變遷，造就新的人物，所謂的「新人」便是平民知識分子，是「自由和民主資產階級受過教育的代表，他們非貴族，而是官吏、小市民、商人和農民。」[24]

二、平民知識分子主要出生於小貴族、小官員、不太富裕的神職人員和市民之家的人，[25]他們比一般農奴更有機會受到良好教育，但他們的社會階層並非是上層貴族或是下層農民。

契訶夫戲劇中人物的身分有演員、作家、教授、軍人、醫生、農民等，這些身分和傳統貴族、地主不同，他們夾在上層貴族和下層農民之間，由於俄羅斯資本主義發展較晚，近千年的歷史中，俄羅斯的社會階層僅限於上層貴族和下層農奴，中間階層沒有產生。在解放農奴後，中間的階層由知識分子填補進去。

國立政治大學 National Chengchi University

第二節　作者簡述

契訶夫的創作與他所處的時代氛圍密切相關，當時的知識分子面臨國家處於危急存亡之際，許多經世救國之道紛紛出現。眾人在紛亂的社會下，找不到未來的方向，即使有許多方法，卻沒有一個能夠真正將國家從崩潰中解救出來。

除了當時社會背景外，契訶夫本人的出身經歷對他的作品也有巨大的影響。他出身貧窮，童年因家庭經濟因素，全家離散，直到大學才一家團

[24]李明濱，《俄羅斯文化史》。頁 153。
[25]格奧爾吉耶娃著，焦東建、董茉莉譯。《俄羅斯文化史》。頁 382。

圓。在他的作品中詳加描述底層人民的悲苦，如《萬卡》(Ванька)。在莫斯科求學階段，他開始接觸當時活躍的知識分子，並且接觸到托爾斯泰(Л.Толстой)的思想，雖然他後來並不完全贊同其思想中的內容，但仍與其保持相當友好的關係。在庫頁島之行後，契訶夫對於當時腐敗的官僚、庸俗的知識分子有了更深的批評，如《姚尼奇》(Ионыч)。他認為知識分子應該擔起帶領整個社會向美好未來前進的力量，而非自我墮落、隨著俄國資本主義發展變得庸俗化。

此外，在契訶夫晚年開始一系列嚴肅主題的戲劇創作，從《伊凡諾夫》(Иванов)開始便有顯著的特徵，直到《海鷗》，他一反過去誇張的戲劇表現，著重在整體戲劇氛圍的建立。一開始《海鷗》上演失敗，爾後，莫斯科藝術劇院(MXAT)創立，《海鷗》經過縝密討論後再度上演成功，契訶夫開始為此劇院創作戲劇作品。而在最後四齣戲劇之中，也可看見契訶夫生活的所見所聞，他融合自己的生活經驗和理念於戲劇之中，因此要探討契訶夫戲劇的意旨，須研究契訶夫生平。

在此節，筆者先簡述契訶夫生平對其創作的影響，再闡明藝術劇院對其戲劇創作的推動。

一　生平經歷

契訶夫生長於一個窮困的家庭，祖父原是農奴，後來在 1841 年用畢生積蓄三千五百盧布讓一家人恢復自由身。父親由於經商失敗破產，連夜

逃往莫斯科，契訶夫為了完成學業，獨自留在故鄉，直到就讀莫斯科大學醫學系才北上與一家人團圓。在莫斯科，他為了籌措一家人生活的費用，在一些報章雜誌上發表一些幽默小品。這種不論外在環境多麼惡劣，必須憑藉著自己的力量活下去的信念，在契訶夫早年的生活便有跡可循，而這段經歷也影響了他晚年的作品：如《三姐妹》一劇結尾：「無論如何，要不斷活下去。」(176)[26]童年時期，除了父親經商失敗外，家中的房子因母親為人所騙而出售，一家人無家可歸，只好北上莫斯科。家園被買下來，眾人必須離開從小生長的原生地，這一經歷於《櫻桃園》中展露無疑。

契訶夫於莫斯科生活時期，亞歷山大三世執政，政治上採取強硬手段，整個社會瀰漫著窒悶的氛圍，契訶夫的作品也常常受到檢查、甚至刪除部分內容。[27]在早年幽默小品的過渡後，契訶夫開始創作一些諷刺性、針砭時事的作品，並將這些作品發表在檢查較寬鬆的彼得堡。與當時幾位作家相同，他也針對當時腐敗的官僚主義展開批評，如《變色龍》（Хамелеон），其中諷刺腐敗官僚的貪腐、虛偽、無能和欺負善良百姓的惡行惡狀，雖然故事內容引人發噱，但同時傳達出相當嚴肅的社會問題。

契訶夫在作品中展露對於小人物的同情，這與他的出身密切相關，他在一封信中這樣述說自己的身世：

「我是一位農奴的孩子，當過伙計，參加過唱詩班；他們把我養大，

---

[26]安東・契訶夫著，劉森堯譯。《凡尼亞舅舅、三姊妹》。台北：桂冠圖書股份有限公司，2000。頁 176。以下筆者只標明頁碼。

[27]辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。頁 68。

叫我服從長官，親吻牧師的手，接受別人的意見。我常在街上流浪，遭到毒打，感激別人贈與我食物；我還會在神或人的面前假裝好人——但漸漸的，我把自己的奴隸成分甩掉。終於有一個早晨，我忽然了解到，我血管裡流的不是奴隸的血液，而是堂堂正正的人血。」[28]

從一個狀態到另一個狀態的覺醒，提供爾後四齣戲劇相當大的啟發。這四齣戲劇中的人物從蒙昧無知到追求生命昇華的覺醒，正式作者人生的體悟。契訶夫寫這封信時是二十八歲，他從貧窮的童年過渡到小有名氣的作家，找到自己的使命——寫作。他曾說：「醫學是我的妻子，文學是我的情婦。」具有醫學的背景，加上他曾經深入民間位窮苦百姓義診，讓他對人民的生活有更深入的了解，這些情懷在他中後期較嚴肅的作品中展露無遺。

契訶夫在一八九零年代和一個莫斯科知識分子團體保持密切友好的關係——「俄國思潮」(Русская мысль)。[29]這個團體以抗議專治沙皇壓制人民自由為主，契訶夫有多篇重要的作品發表在這個自由派雜誌中，如《六號病房》(Палата № 6)、《海鷗》。雖然與自由派知識分子有密切往來，但契訶夫的政治立場並沒有傾向任何一邊，他始終認為未來會由知識分子帶頭改變，這塊土地上陳腐的舊有官僚體制會撤換，年輕、有理想的知識青年會創造一個美好的未來，因此他在作品中雖有描述腐敗的官僚、庸俗墮落的知識分子，但也有對未來充滿信心、有著堅毅信念的年輕知識分子。

[28]辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。頁 79。
[29]辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。頁 135。

二、藝術劇院

《海鷗》在 1896 年於彼得堡上演失敗，由於當時劇場演員的表演形式仍是偏向舊有的誇張演技、演員個人魅力為主，而且當時俄羅斯民眾對於戲劇的審美仍停留在過去具有高潮起伏的作品中，因此當契訶夫首次以描述「氣氛」為主的作品上演時，不論是演員、導演或是觀眾們，皆無法認同了解其創作理念。在首演失敗後，契訶夫心灰意冷，甚至向友人表明不願再創作戲劇。

契訶夫最後四齣戲劇——《海鷗》、《凡尼亞舅舅》、《三姐妹》和《櫻桃園》，所使用的創作手法與先前的戲劇，如《熊》(Медведь)大不相同。在劇中沒有高潮起伏，他著重描寫人物內心的情緒。而人物內在情緒又不會完全呈現在觀眾面前，甚至台詞中也不會出現，而是成為整體戲劇下的無數潛流，隨著時間不斷累積，到最後爆發出來，隨即再沉寂下去。因此觀眾無法立即從演員的台詞和視覺表演得知創作理念，而是要細細咀嚼後才能夠領悟。像是《三姐妹》最後駐守的軍隊即將離開，他們與當地居民因為相處一段時間，已有感情，離情依依，十分不捨。《海鷗》特烈普勒夫最後的自殺，《凡尼亞舅舅》沃因尼茨基開槍射殺教授未遂，皆與他們長期以來壓抑的情緒有關。在沒有深入理解劇中人物內在的情緒時，觀眾是無法理解劇中人物內心的痛楚，就會發生在《海鷗》首演時，觀眾對著綁著繃帶和唸著特烈普勒夫劇本的演員們大笑的狀況。

國立政治大學 National Chengchi University

1898 年莫斯科藝術劇院正式開幕，這間劇院由兩位導演共同創立——史坦尼斯拉夫斯基(К. С. Станиславский，1863-1938)和丹欽柯(В. И. Немирович-Данченко，1858-1943)。丹欽柯十分喜愛《海鷗》他說服劇院再度上演這齣戲劇，他們換上合適的演員，並與契訶夫來回溝通、討論戲劇裡面的理念，最後在 1998 年重新詮釋後獲得廣大的迴響，契訶夫於是開始為莫斯科藝術劇院寫作劇本，之後的《凡尼亞舅舅》、《三姐妹》和《櫻桃園》都在這座劇院上演，而史坦尼斯拉夫斯基和丹欽柯也因為執導或演出這些劇本與契訶夫多次討論，這些細節都記錄在他們後來的自傳中。

契訶夫在莫斯科待了一段時間後，於 1892 年在美里霍沃(Мелихово)買了一塊地，擁有屬於自己的莊園。他在這裡創作了劇本《海鷗》和《凡尼亞舅舅》。契訶夫的《海鷗》具有明顯的原型，首先，莊園裡面有一座湖泊，雖然沒有像劇本中的那麼大，但也是特別請人開發挖的人工湖。1891 年，他的畫家朋友利維坦(И.И.Левитан, 1860-1900)曾在他的莊園居住過，也在莊園中認識了女性友人，爾後因為倆人不幸的愛情而自殺未遂，根據契訶夫手記，他看到利維坦頭上包著黑色繃帶，帶著一隻被槍打死的海鷗；[30]《凡尼亞舅舅》則是改編自前作《林妖》(Леший)，《林妖》在當時的演出並不成功，但是這也讓契訶夫開始發現舊有劇場模式的消亡，以及新型態戲劇的必要性。更何況《凡尼亞舅舅》的劇情甚至人物姓名與《林妖》相差不大，只是稍作修改；《三姐妹》的軍人背景，與他在行醫時所認識的軍人病患，進而與軍人社會有關聯，在創作《三姐妹》時，這些與軍人

[30]安東・契訶夫著，賈植芳譯。《契訶夫手記》。頁 260。

接觸的經驗都是他在構思故事背景時所擁有的知識；《櫻桃園》最後整座莊園被賣掉，眾人被迫離開，也與他童年母親被騙將房子賣掉的經歷有關。

第三節　小結

本章從契訶夫時期的歷史背景和當時知識分子出發，探討那個時代苦悶的氛圍。短短五十年間，俄羅斯歷經許多重大變革，使得當時人民無所適從，即使各路流派的知識分子不斷提出變革的方法，仍無具體成果。而知識分子希望與農民的並肩開創俄羅斯新局的夢想也破碎，因為社會變遷，導致平民知識分子大量出現，填補俄羅斯缺乏的中產階級。然而平民知識分子既不認同上層貴族腐敗的生活方式，也無法融入底層農民的生活，他們卡在兩個層級之間，找不到自身定位，苦悶無法紓發，對於未來美好的幻想淪於空談。

契訶夫的戲劇創作與他的成長背景和莫斯科藝術劇院的創立息息相關，可以說，契訶夫後期的四齣戲劇作品是因為莫斯科藝術劇院才得以流傳於世。由於感受到時代的變遷，舊有的戲劇形成無法突破新的創作思維，因此契訶夫以簡鍊的筆法，著重氛圍、人物情緒的潛流，來表現新的戲劇創作方式。面臨巨變、徬徨無助的苦悶氛圍，在契訶夫四齣戲劇中佔有重要的地位。

當時契訶夫深感不能再這樣生活下去的社會氛圍，社會上的矛盾日益加深，知識分子對於週遭生活的不滿與日俱增，眾人必須重新建立新的價

值觀。在戲劇中，他強調：

「在日常生活中，人不可能每分每秒在互相射擊、自殺、上吊或談情說愛。他們沒有時間花在聰明的事物上，整天只是忙著吃、喝、玩、樂、談天——這些事情都應該搬上舞台。劇本要寫人的起居、飲食、談天、玩牌。生活就是這麼回事，要描寫，也就該描寫這些東西……描寫生活就要像真實的生活，人就要像真實的人，劇情當然要複雜，同時也要像真實生活的那麼單純。人都要吃飯，就寫他們吃飯，他們一直都很快樂，否則就寫他們的不幸生活。」[31]

在戲劇中，契訶夫用簡潔的對白詮釋複雜的人物情緒，在平淡的劇情中，讓生活的苦難在情緒潛流中發酵，藉此呈現當時瀰漫整個俄羅斯的苦悶氛圍，劇中人物隨著劇情發展在最後覺醒，也是契訶夫所期盼：知識分子會帶領俄羅斯走向美好的未來。有著歷史時間的背景，加上莊園空間的崩解，讓當時候的平民知識分子心態上有了轉變，以下三章筆者先從時間面向、空間面向探討契訶夫四齣戲劇中，知識分子處於契訶夫時空下的心理潛流，再分析時空交錯背景下，劇中人物之間所呈現的特徵——孤獨疏離和荒謬孤獨，希冀能夠完整呈現契訶夫戲劇所要傳達的時代意義。

[31]辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。頁 231。

第二章　時間面向

契訶夫戲劇中所要傳達的主旨為新生活，劇中人物的生命隨著時間有了不同的面貌。生命為時間所組成的有限時間，如同古希臘先哲奧古斯汀所說：『**過去事物的呈現，記憶；現在事物的呈現，視覺；未來事物的呈現，預期。**』過去的輝煌成就留存在人的心中，不能忘懷，對於未來美好的期待，人們苦苦等待，而現在的生活，人們看到，卻視若無睹。這種看待時間的態度，在劇本中讀者可以明顯感受到。

法國哲學家柏格森(Henri Bergson，1859-1941)認為生命即是時間，生命本身是生生不息的變化、創造。真正的時間是人類體驗生命的方式。在生命的旅途上，融合了過往的經驗與現在的生活，過去的意識包含在現在的意識之中。在人類存在的當下，我們承載的記憶是複雜的，整體的心理，因此我們常常會在現在的時空跳躍到過去的記憶之中，過去的經歷潛藏於內心深處，在某個情境下跳出來到記憶裡。柏格森也認為生命的創造不可預測，生命的發展應是多元多樣的，具有異質性。

在契訶夫戲劇中，人物的生命每分每秒發生細微變化，過去的經歷不斷在不同情境下冒出，第一幕的的記憶重疊到第二幕、第三幕等，戲劇表面上看不出來，但人物的心理潛流卻不斷交織成複雜的心理狀態，於最後爆發出來。每個人的生命也因為個人選擇不同，有了不同的面貌。因此劇中人物冀望未來並不會成功，因為生命本身無法預測，活在當下才是經歷時間的絕佳方式。

國立政治大學 National Chengchi University

在劇本《海鷗》、《凡尼亞舅舅》、《三姐妹》和《櫻桃園》中，並未標記確切的時間，觀眾必須隨著劇中事件發生，才得以察覺時間進行。時間在劇本中潛藏了起來，劇中事件雖然發生於現在，但在人物的對話中，不斷地穿插過去與未來的情境。劇中人物不斷抱怨所處的現況，反覆述說他們的遺憾和錯誤。從開場到結束，觀眾只聽到主角們的嗟嘆。在抱怨的同時，他們懷念起從前美好的時光，卻已無法回頭，轉而等待新生活，新生活卻遙不可及。

有些劇中人物不斷提出要前往莫斯科、有些意識到必須去工作，有些設法改變現況。但直到劇終，他們仍沒有成功前往莫斯科、找到適合自己的工作，或是改變生活。到最後他們發現失敗的原因並非是人生道路上所遇的不幸，而是時間本身。時間即生命，生命欺騙了他們，直到一切夢碎後，他們才恍然大悟，原來自己的理想在時間不斷流逝下，逐漸地消磨殆盡，到生命的最終他們只能與現況妥協。他們日復一日過著同樣單調的生活，數十年如一日，生活充斥乏味、苦悶，沒有活水灌入。他們囿於自己的視野，無法找到生活的意義與目標，於是自然被時間的洪流所淘汰。

瑣碎的日常生活使人庸俗化，人不再著眼於尋找生命的意義和目標，而被每天所面對的雜事所牽絆，人與人之間的關係、金錢、現實，卻殘酷地迫使人拋棄理想。人與人之間關係的惡化，空洞疏離致使人無法認清事實的現況，這樣的困境使得人們變得庸俗。

契訶夫在這四齣戲劇中所傳達的時間概念是一個過渡期，夾在過去與未來之間。過去和未來都是美好的，而現在不好。因此劇中人物時常緬懷

國立政治大學 National Chengchi University

過去，感傷現今，又對未來充滿希望，即使到最後希望破滅，他們仍不放棄，認為美好的未來終將到來。因此本章擬從時間面向分析，分成兩部分：第一部分為活在苦悶的現在期盼美好的未來；第二部份為告別輝煌的過去活在當下。

筆者將從劇中人物不斷等待美好未來的面向，探討當時知識份子社會氛圍所呈現的一種不知何去何從的焦躁心情，沉浸在舊有的體制而無法跳脫出來的無奈。再從季節和時間的轉換，探討這四齣劇本中呈現的過渡期：在殘破的現今寄望美好的未來，從美好的過去認清當下。並梳理契訶夫時期知識分子內心的轉折，理解他們從一團混沌中覺醒的自我意識。

第一節　囿於現況

契訶夫戲劇中的知識分子來自各個階層：醫生、演員、軍人、教師、公務人員等，在十九世紀末二十世紀初的交界中，他們隱約發覺世界正在改變，自己所依賴的社會法則已不適用，於是一部分的人著急地想要找出生命的出口，特別是年輕人，像是《海鷗》的特列普勒夫(Треплев)、《三姐妹》的艾蓮娜(Ирина)，特列夫勒夫於第一幕便說要開創一個新形式的戲劇，「**我們需要新的形式，非有新的形式不可，得不到這個，我們寧可什麼都不要.....**」(10) 。[32]艾蓮娜則是興高采烈地嚷著要去工作，認為工作才是

32安東・契訶夫著，劉森堯譯。《海鷗、櫻桃園》。台北：桂冠圖書股份有限公司，2000。頁 10。以下筆者只標明頁碼。

她的人生目標和意義：

「今天早上我醒來之後，我下床盥洗，我突然覺得這世界的一切變得清晰明朗起來，我了解到一個人應該怎麼活。親愛的伊凡·羅曼尼區，我突然領悟了。人應該工作，他應該汗流浹背地賣力工作，不管他是什麼人，他的人生目標和意義，他的幸福，他的喜悅，全都取決於此」(85)。

隨著時間流逝，特烈普勒夫兩次自殺，艾蓮娜對於當初的工作感覺疲累不堪，追求幸福的人們在時間流逝下，沒有找到幸福，反而被生活折磨得體無完膚。當一切又回到原點之後，人們為了活下去，繼續等待下一個幸福，努力尋找幸福。

此節筆者將要分析這四齣戲劇中瑣碎的日常生活如何虛耗人的生命，戲劇中的時間和事件如何造成整齣戲劇的循環效果，以及其所代表的意義。在無限循環的時間前，人們如何不斷懷抱希望等待，努力不懈地尋找幸福，或是空想美好的未來，無所事事。劇中人物的行動如何受到時間的影響而停滯不前，他們性格上的被動性如何造成他們生活上的悲劇。

國立政治大學 National Chengchi University

一、時間循環

四齣戲劇從第一幕開始，隨著一連串事件發生，戲劇氛圍逐漸走向消亡、悲傷。在最後一景悲傷的氛圍中，劇中主角又懷抱著希望，準備正視生活。從第一幕的樂觀積極、充滿希望的光明氛圍，到隨著時間不斷流逝而來的痛苦折磨，再到終場的懷抱希望。如同俄國四季分明的大自然，人

們在這塊土地上不斷上演著同樣的戲碼，不停循環著相同的生活。

劇中時間的設置具有其象徵性，以下筆者整理出各劇中所標註的時間，以便分析。

表一

各劇所標註的時間	
《海鷗》	
第一幕	太陽已下山。
第二幕	炎熱中午
第三幕	特利戈林(Триголин)在吃早餐，瑪莎(Маша)站在桌旁。
第四幕	第三幕到第四幕有兩年間隔。傍晚時分，一個有燈罩的檯燈已經點亮了；重回第一幕晚間時分。
《凡尼亞舅舅》	
第一幕	下午，將近三點。陰天。
第二幕	深夜。聽到更夫在花園打更。十二點二十分。
第三幕	白天，九月。
第四幕	這是一個秋天的傍晚，寂靜無聲；重回第一幕傍晚時分。
《三姐妹》	
第一幕	準備吃早飯。五月五日，艾蓮娜的命名日。根據註記帝俄時期有錢人家都接近中午才吃早飯，因此這裡的時間約是中午。
第二幕	晚上八點鐘。謝肉節（二月中到三月初）。

國立政治大學 National Chengchi University

第三幕	半夜兩點多。
第四幕	中午十二點；重回第一幕中午時分。
《櫻桃園》	
第一幕	黎明時分，太陽快要昇起。這是五月時節，櫻桃樹已經開花，但櫻桃園裡依舊很冷，早上還結了一層霜。快兩點了，天已經亮了。
第二幕	太陽很快就要下山。
第三幕	蠋台已經點亮，晚上。八月二十二日。
第四幕	十月了，還出大太陽，外面還像夏天一樣，這種天氣適合蓋房子。吩咐人早上送佛斯(Фирс)去醫院，應該已經送去了；重回第一幕早上時分。

根據表一，劇中時間的標示並不明確，除了《海鷗》在第三幕和第四幕之間標註有兩年時間的間隔，其他再無明確的時間標誌。契訶夫並沒有標註每幕之間相隔的時間，也沒有標記事件發生的年月，他只用每天都會發生的日夜、以及每一年皆有的節日、月份作為劇中時間標誌。四季、日夜和月份是大自然的時間循環，節日則是人為的時間循環。在戲劇中，時間模糊化，人物的動作彷彿停滯而無進展。而各齣戲劇中，第一幕和第四幕的時間也有所呼應。《海鷗》第一幕和第四幕時間皆是發生於傍晚、《凡尼亞舅舅》也是傍晚、《三姊妹》是中午、而《櫻桃園》時間更加模糊，但仍是在早上時分。這種第一幕和最後一幕時間相同，造成時間的循環性，人們的命運在時間中不斷循環，不斷重複，最後空耗掉。

時間不斷循環的過程造成了戲劇人物的停滯性，在契訶夫的戲劇中，明確時間被模糊化，它作用於事件以外，也就是說區隔時間的並非是時間本身，而是事件。[33]在一連串的事件當中，時間潛藏其中並不斷流逝，迫使人物毫無準備地被擠到時間洪流的前端，面對未知的未來，他們不知如何應對，卻又無法繼續安身於自身的舒適圈。因為過去所仰賴的榮耀，隨著時代的洪流即將被淘汰，因此劇中人物只能不斷地去體驗生命所帶來的嚴酷考驗，隨著一次又一次的夢碎，逐漸了解生命的本質。生命的本質正像大自然的規律，俄國四季分明的氣候，起初生之希望萌芽，而後面對生命給他們的考驗，渡過一切苦難後，所得到的體悟，也就是最後一幕的新希望會再來臨。如同這四齣戲劇中主角所經歷的生命歷程，終需拋棄舊有的庸俗事物，準備迎接嶄新美好的未來。

以下筆者將四齣戲劇中的重要事件整理出來，以便分析。

表二

各劇中的重要事件	
《海鷗》	
第一幕	阿卡汀娜(Аркадина)回來莊園，妮娜(Нина)和特里普列夫的戲劇演出失敗。
第二幕	特里普列夫槍殺海鷗。
第三幕	特里普列夫自殺未遂；妮娜離開莊園去莫斯科發展。

[33]Зингерман, Б. И. *ТеатрЧехова и его мировое значение*.М.: РИКРусанова, 2001.С.15

第四幕	妮娜回來找特里普列夫述說生命真諦的體會，後者自殺身亡。
《凡尼亞舅舅》	
第一幕	教授(Серебряков)回到莊園，沃因尼茨基(Войницкий)認清前者的真面目。
第二幕	沃因尼茨基和亞斯特洛夫(Астров)對伊蓮娜(Елена Андреевна)表達愛意。
第三幕	教授計劃賣掉莊園，沃因尼茨基無法接受槍擊前者未遂。
第四幕	教授離開莊園；沃因尼茨基和桑妮亞死守莊園繼續過活。
《三姐妹》	
第一幕	艾蓮娜命名日，眾人皆來道賀；娜塔莎(Наташа)覺得自己與其他人格格不入。
第二幕	娜塔莎與安德烈(Андрей)結婚生子，藉孩子體弱將艾蓮娜趕去奧莉嘉(Ольга)房間。
第三幕	大火將基爾沙諾夫斯基街整個燒光，安德烈因賭博欠債將房子抵押。
第四幕	軍隊調離，男爵(Тезенбах)決鬥身亡。三姐妹正視當下，努力活下去。
《櫻桃園》	
第一幕	麗烏波夫(Любовь Андреевна Раневская)從巴黎回來，眾人在五年過後又重新聚在一起。
第二幕	眾人忙著四處籌錢，而麗烏波夫仍揮霍無度。

國立政治大學 National Chengchi University

第三幕	櫻桃園被祖父輩為農奴的羅巴金(Лопахин)買下，莊園裡的人們即將離開。
第四幕	眾人散，櫻桃園面臨被砍伐的命運。麗烏波夫再度返回巴黎，安妮亞(Аня)和特洛非莫夫(Трофимов)向舊生活告別，向新生活歡呼。

由表二中可以發現兩個事件所呈現的特點：

第一點、戲劇情節的發展越來越陰暗：自殺、決鬥、消亡，從青春到衰老、希望到絕望，而新希望則是與四季永恆的變化融匯在一起。[34]生命中有春之喜悅，也有冬之嚴寒，但嚴寒終會過去，美會到來。契訶夫這四齣戲劇並不單純只述說眷戀過往，夢想未來，更多是單純闡述生命的本質。生命如同大自然，有新生、有消亡，人類在面對生命的當下，必須要不停更新自己，將舊有的思想作一番更新，接納新的自我，如同大自然的規律，不斷循環改變。

第二點、事件在劇中和時間一樣也有其循環性，《海鷗》第一幕特利普勒夫上演自己的戲劇到最後一幕自殺，與被他槍殺的海鷗一樣毀滅；《凡尼亞舅舅》第一幕死守莊園供養教授，並等待教授歸來，到最後一幕教授再度離開，凡尼亞舅舅和桑尼亞繼續死守莊園；《三姊妹》第一幕眾人聚集一起慶祝艾蓮娜的生日，最後一幕軍隊撤離，眾人散去；《櫻桃園》麗烏波夫從巴黎回來，最後一幕再度返回巴黎，櫻桃園也面臨被砍伐的命運。

[34]Зингерман, Б. И. *ТеатрЧехова и его мировое значение*.С.27

這四齣戲劇中，各有各的重大事件發生。《海鷗》中的兩次自殺、《凡尼亞舅舅》的殺人和莊園拍賣未遂、《三姊妹》的大火和公爵之死、《櫻桃園》的拍賣與砍伐。除了《海鷗》特列普勒夫於第四幕最後自殺外，其他皆是在第三幕發生。而這些但這些重大事件於劇情本身並沒有直接影響，甚至不影響劇中人物的心情和生活，它是可發生也可不發生。[35]

在重大事件上，筆者在此以常人所認為最重大的事件——死亡來分析，這四部曲中，共有三人死亡，分別是《海鷗》的特列普勒夫、《三姊妹》的男爵和《櫻桃園》的佛斯。

《海鷗》中特列普勒夫兩次自殺，第一次自殺時沒有人關心特列普勒夫的傷勢，反而將焦點聚焦在特列普勒夫忌妒特利戈林，從特利戈林和瑪莎的對話中可以窺見。

特利戈林：「她的兒子行為沒分寸，首先他用槍自殺，現在聽說又要找我決鬥了，為了什麼呢？他不高興，嘲笑別人，強調新形式……但是不管是舊形式還是新形式，大家有自己個別的空間——何必強人所難」？

瑪莎：「那是嫉妒心在作祟，不管怎樣，這跟我不相干」(48)。

在阿卡汀娜幫特列普勒夫包紮時，也是聚焦在嫉妒上：「你是嫉妒，有許多人自己沒有才華，對真正有才華的人就只會加以輕視鄙夷，我不得不說，那是自我安慰的做法」(55)！

第二次自殺時，眾人在玩牌，道恩(Дорн)道：「……想辦法把艾蓮娜·尼古拉葉夫娜帶離開這裡，事實是，康斯坦丁·加甫利洛維區用手槍自殺

[3535]Зингерман, Б. И. *ТеатрЧехова и его мировое значение*.С31。

了.....」(87)。由這段話讀者知道特烈普勒夫自殺。與此同時，眾人玩牌，對比特烈普勒夫一個人陷入深度的憂鬱中。眾人自顧不暇，沉浸在自己的世界中，無法關心特列普勒的心理狀態。

《三姊妹》中公爵在決鬥中身亡後，艾蓮娜輕聲哭著道：「**我早就知道，我早就知道**」(176)。緊接著馬上整理好心情，決定繼續活下去道：「**有一天大家會了解這一切的意義，為什麼有那麼多的痛苦，而不會有什麼奧秘可言；同時，我們要活下去.....**」(176)。

《櫻桃園》中沒有人關心佛斯的狀況，雅沙(Яша)向安妮雅道：「**我告訴他們今天早上送去，應該已經送去了。**」(163)而後當麗烏波夫問道佛斯的狀況時，安妮雅道：「**媽媽，佛斯已經送去醫院了，今天早上雅沙送他去的**」(168) 。但實際上大家都忘記佛斯還在莊園裡，眾人散去，留佛斯在莊園裡病死。

這些事件對於劇中人物並沒有毀滅性的結果，生活還是照常進行，這些人的死亡毫無意義，於劇情和人物發展沒有影響，沒有人關心他們的死，大家忙著繼續過生活，生死的議題在大家忙著尋找出路的時候被忽視，他們的死亡沒有價值，終將被人遺忘，隨著時間消失無蹤。如同《三姊妹》佛希林(Вершинин)所說：「**是的，我們會被遺忘，這是命運，我們沒有辦法。我們認為對我們而言很嚴肅、很有意義、極為重要的東西——過了一段時間可能會被遺忘或變得不重要了**」(94) 。特列夫勒夫認為他新形式的戲劇重要，但其實沒有人在乎；公爵認為艾蓮娜的愛情重要，因此參加決鬥，但他一死這個愛情馬上消失無蹤；佛斯念念不忘櫻桃園往昔豐收做櫻桃果

國立政治大學 National Chengchi University

醬的輝煌，但他最後隨著櫻桃園的砍伐一起葬於過去，這些劇中人物認為重要的事物在時間流逝下，只會消失、被世人遺忘。

在這四齣戲劇中，而真正毀滅他們生活的，並非不幸的事件，而是在庸俗生活中度過的時日[36]。《萬尼亞舅舅》中阿斯特洛夫對著沃因尼次基說道：「**這整個地區只有兩個端正而有文化教養的人：你和我。可是經過十年卑鄙而野蠻的薰陶之後——我們的血液已經被這個地區墮落的氣息感染毒化了，我們變得和其他人一樣粗俗**」 (65-66) 。

在這種一成不變的生活中，時間彷彿停滯住了，每天過著固定的生活，在同樣的生活模式中循環。數十年如一日，沒有創新，沒有發展，人的生命在裡面不斷地消耗殆盡。劇本沒有明確的時間，也是由於每一天都是同樣的日子，明確時間與情節發展無關。在一成不變的生活困境下，人們開始眷戀過往或是幻想未來，最後當一切的希望都破滅後，開始正視當下。

導過櫻桃園的導演艾佛勒斯(А.Эврос)講述時間在櫻桃園中的角色道：「**生命如同旋風，人們無法趕上它，它擊敗人類，將人類汰換並永遠趕在前頭，在它面前人類顯得脆弱，而它的名字叫時間**」(226)。[37]生命的殘忍性便在此，置身於時間中，沒有什麼是永恆不變，劇中人物不斷經歷時間所帶給他們的痛苦。曾經相愛的兩人，在時間的洗禮下分道揚鑣；曾經推崇的偶像，隨著時間露出假面底下的虛偽；曾經仰賴的人事物，於時間

[36]Зингерман, Б. И. *Театр Чехова и его мировое значение*.С. 14

[37]Полоцкая, Э. А. *Вишнёвый сад.* М.: Изд-во Наука, 2004.С.226

洪流中腐敗；曾經風光一世的櫻桃園，被時間給毀壞。在時間的作用下，個人幸福的幻想被摧毀，個人被拖進一連串的誘惑和絕望之中，而讓劇中人物遭受到這樣痛苦的並非不幸的事件，而是時間本身，生命本身。[38]

二、等待未來

這四齣戲劇中，人物對話中的等待意圖十分明顯，「等待某種人事物」成為劇中人物生活的主要目標。在時間幾乎模糊化的停滯時空裡，人在時間無限循環的過程中，不斷地等待生命中燃起的一絲曙光，隨著一次次舊希望破滅，一個個新希望隨之升起。劇中人物等待著將會變得更好的生活，相信美好的未來未給他們幸福，就算不是明天，也會是兩三百年後。然而，當中大部分的人只是一味等待，卻毫無作為，在這樣的結果下，對於美好未來的幻想淪為空談。如果現在不起身勵精圖治，未來怎麼可能憑空變好？他們也知道世界即將改變，舊有的生活模式已無法繼續維持，但他們仍固執守著舊有的事物，不願或無力作出改變，直到希望完全幻滅後，一小部分的人才體認到是該有所行動，不能繼續幻想明天會更好。

津格爾曼在其專書中提到耐心（терпение）在契訶夫戲劇中具有二元性的特點：「**一方面主角具有堅毅的性格，展現心靈上對於他人和自身的消極性和不負責任。另一方面卻具有高上偉大的情操，在歷經生命的痛苦和絕望後，仍沒有對美好未來失去信心。**」[39]根據津格爾曼的概念，「等待」

[38]Полоцкая, Э. А. *Вишнёвый сад.* М.: Изд-во Наука, 2004.С.233。
[39]Зингерман, Б. И. *ТеатрЧеховаиегомировоезначение*. С.35

在這四齣戲劇中的意義是一體兩面，一方面為人物消極被動的生活態度；另一方面是生命挫折後的樂觀積極，這兩種面向相互對立卻又同時存在劇中人物的性格上。劇中每個人等待的東西皆不相同，但每個人都認為只要等待，幸福便會降臨。因此每個人不斷地等待，這種消極被動的特性讓他們困在空泛的未來之中，造成整體行動的停滯性。以下筆者將每齣戲劇中每個角色所等待的東西整理出來，以便方析。

表三

各劇主要角色所等待的東西	
《海鷗》	
阿卡汀娜	過往的榮耀、特利戈林的愛
特烈普勒夫	開創戲劇新形式的導演
索林(Сорин)	掙脫僵化的生活
妮娜	成為真正的演員
波琳娜 (Полина)	道恩的愛
瑪莎	特烈普勒夫的愛
特利戈林	掙脫僵化的生活（寫出一部超越前人的作品）
道恩	掙脫僵化的生活
梅德威丹科 (Медвешенко)	瑪莎的愛、金錢

國立政治大學 National Chengchi University

《凡尼亞舅舅》	
教授	維持現狀
伊蓮娜	擺脫僵化的生活、亞斯特洛夫的愛
桑妮亞(Соня)	亞斯特洛夫的愛
沃因尼茨基	擺脫僵化的生活、伊蓮娜的愛
亞斯特洛夫	掙脫僵化的生活、伊蓮娜的愛
《三姐妹》	
安德烈	莫斯科大學的教職、成為著名學者
娜塔莎	成為掌管一切的人
奧爾嘉	去莫斯科
瑪莎	佛希林的愛
艾蓮娜	去莫斯科
庫力金 (Кульгин)	維持現狀
佛希林	擺脫僵化的生活（婚姻）
男爵	艾蓮娜的愛
索里昂尼 (Солёный)	艾蓮娜的愛
契布提金 (Чебутыкин)	曾經錯過的三姐妹亡母的愛
《櫻桃園》	

國立政治大學 National Chengchi University

麗烏波夫	維持現狀
安妮亞	新生活
瓦莉亞(Варя)	維持現狀
加耶夫(Гаев)	維持現狀
羅巴金	櫻桃園、金錢利益
特洛非莫夫	新世界
夏洛塔 (Шалотта)	自身的價值
杜妮雅莎 (Дуняша)	雅沙的愛

在等待方面，劇中人物展現了強大的耐心，他們耐心地等待著美好光明的未來，甚至有所行動。從表三來看，除了《海鷗》的妮娜，其他人並沒有成功等待到結果。這其中的原因還是牽涉到等待的另一面：消極性。在這四齣戲劇中，唯一有實際展開行動的只有妮娜，她出走到莫斯科，開啟生命的無限可能，她所做出的改變不僅是空間上的改變，還有心態上的改變。有些人就算出走異地，但心態仍不變，因此沒有掌握到變的契機，如《櫻桃園》的麗烏波夫。

表三顯示主角們所等待的東西，可分為精神上和物質上：

精神上如愛情、才華、事業等；物質上如金錢，而這些最終指向——幸福。契訶夫在手札中曾表示：「**如果你只是尋求個人一己的幸福，生活必**

將給你殘酷的打擊；而且就連這一點狹隘的、自私的幸福也不會給你。」[40]

《海鷗》的妮娜並非追求個人的幸福，而是全心奉獻給她最愛的戲劇，最後她找到了屬於自己的道路，在特列普勒夫最後見面時道：

「**我現在知道了，了解了，在我們的工作上，康斯坦丁——不管是表演還是寫作——重要的不是名聲，也不是榮耀，不是我們過去夢想的那些東西，而是忍耐的能力，要忍耐別人的生氣以及有信心。我現在有信心，不再覺得那麼痛苦，一想到我所從事的工作，我對生活就不再那麼害怕了**」(85) 。

當自己的夢想與工作結合時，人會得到幸福。在契訶夫戲劇中，得到愛情、金錢、名聲和榮耀都不算幸福，因為這是個人自私的幸福，而非對人類社會有貢獻的幸福，作者藉由妮娜表達出透徹了解自身，捨棄那些庸俗外在事物的重要性。

等待未來在消極被動的面向上，筆者將其劃分為兩類：

表四

消極被動等待未來的分類		代表人物	
第一類	知道要改變，也知道自己該改變卻無力或無心改變。	無心改變	《三姐妹》的男爵
		無力改變	《海鷗》的索林、《凡尼亞舅舅》的阿斯特洛夫以及

[40] 徐祖武主編。《契訶夫研究》。河南：河南大學出版社，1987。頁 188。

			《三姐妹》的安德烈
第二類	固守舊有事物渾渾噩噩過日子，過一天算一天。	《櫻桃園》的費爾斯、加耶夫和麗烏波夫	

第一類筆者將其分為無力改變和無心改變兩種：

無力改變如《凡尼亞舅舅》的阿斯特洛夫以及《三姐妹》的安德烈，渾渾噩噩過了幾年後，最終才看清楚是生命欺騙了他們，安德烈在回憶起自己的夢想時道：

「事情的變遷真是奇怪，生活是怎樣在欺騙我們！今天，出於無聊，無所事事，我拿起這本書——就大學講義——我覺得想笑.....我的天，我竟成為地方委員會的秘書，而普洛托帕波夫是主席，秘書，我能夠期待得到的最高位置——竟然是成為委員會的一員！我曾經日思夜想自己會成為莫斯科大學的教授，成為全俄國引以為榮的著名學者」(112) ！

安德烈曾經有過夢想，他曾經有過當大學教授的理想，然而娶了娜塔莎後，這些理想竟輕易地被摧毀殆盡。他在看大學講義的時用的燭火，是娜塔莎忘了帶走的蠟燭，他的理想如同這支蠟燭，渺小而微弱，他再也回不去過去的理想生活，只能與生活妥協。

有些人在歷經生命的洗禮後，特別是中年以上的人，發現了生命的殘忍性，他們活到一定的年紀後，赫然發現過去的生活種種如同行屍走肉一般，卻又不能回到過去彌補，只能期待來日，來日卻無多，只能與現今的

生活妥協過日。像是《海鷗》的索林，「**今天吃過晚飯後，又突然覺得昏昏欲睡，現在我已經像個行屍走肉，彷彿處在夢魘當中……如此這般等待……**」(7)。這類人在第一幕便已出現，從這點來看，這種一成不變的生活並非是從第一幕才開始的，也不會隨著第四幕落下而結束，契訶夫的戲劇只是截取劇中人物生活的某一小片段，然而，生命的洪流不斷前進，除非自己察覺，否則瑣碎生活的悲劇會不斷上演。

無心改變如《三姐妹》的男爵：

「**我出生在一個不必工作同時也不知道什麼叫做工作的家庭。記得以前每當從軍校回家的時候，會有下人為我脫靴子，我總是把靴子弄得很難脫，母親會用讚許的眼光看我，心裡覺得奇怪別人怎麼不會這樣。我一直免於工作，但我懷疑我是不是真的不必工作，我懷疑！現在時候終於來了，某種巨大的東西已經迫在我們的眉睫，一場激烈的暴風雨正在醞釀，來了，近了，這將掃除懶惰、冷漠和反工作的偏見，亦將掃除我們社會上已經腐朽了的枯燥，我要開始工作了，未來的二十五年或三十年，每個人都得必須工作，每個人**」(86)！

男爵知道要改變，生活的枯燥乏味已經讓他們腐朽，未來也如同一場暴風雨，將要席捲每個不願意改變的人，但我們從劇本後面可以看出男爵並沒有因此而去改變，他仍像從前一樣無所事事，整日空談，忙於周旋在與艾蓮娜和索里昂尼的三角戀情中。

第二類如《櫻桃園》的費爾斯、加耶夫和麗烏波夫，他們活在舊有的體制當中，最後被時間的洪流淘汰。還有一部分的人是完全活在過去當

中，渾渾噩噩過日子，過一天算一天，不願意面對世界即將改變的事實。困境源自於生活，在契訶夫的戲劇中不斷地告訴讀者生活是把雙面刃，人的生命在瑣碎的日常生活中空耗，理想抱負在一成不變的生活中慢慢消磨殆盡。特別是在一灘死水的固定生活中，人的內心會慢慢腐化、庸俗化。人最後只徒具肉體在世界上行屍走肉，缺乏靈魂。

而唯一例外人物是《海鷗》的妮娜，知道要改變，勇敢出走，迎向生命的挑戰。在《海鷗》第四幕透過特烈普勒夫的口說出妮娜出走後的命運：

「她生了一個小孩，但小孩不久就死了，特利戈林開始對她產生厭倦，又回到拈花惹草的習慣，這是我們預期得到的，他每到一個地方就一定會惹這一類事情，這是他的習慣，懦弱而無情。就我所聽到的去推斷，妮娜在生活上簡直是一敗塗地.....我相信更糟，她在莫斯科附近的劇場開始她的表演，然後是外省，那時候我到處跟著她，她走到哪裡，我就跟到哪裡。她老是想演大角色，可是她的演技實在很糟，沒有味道，動作死板，音調僵硬，只有某些時候才展現出她的才華——喊出叫聲或表演死亡的場面時——但這種時候畢竟不多」(72) 。

從這裡讀者知曉妮娜出走莫斯科後的生活，從第三幕出走後妮娜才真正體驗生命，當經歷萬般苦難後的妮娜再度回到莊園已不再是當初那個天真的女孩，她蛻變成為一名真正活在生活中的演員。

整齣戲劇觀眾所觀看的，是劇中人物不斷等待的過程，這個過程如同人的生命，不知道終點為何方，也無法等到什麼。人類只能不斷努力活下去。在時間的洪流中，人們日復一日不斷地追尋，等待，想緊緊抓住幸

福而不可得，但人們不能停下來，一旦停下便是停止進步，在庸俗的生活裡慢慢老死，被時間的洪流淘汰。

第二節　崩毀重生

這四齣戲劇中呈現出來的時間雖然沒有直接點明，但劇中已慢慢呈現過去仰賴的體制搖搖欲墜，過去的體制，他們已無力支撐，劇中人物必須拋棄過去所仰賴的一切，才能展開新生活。然而許多人沉溺於過去，被過去限制住，以至於無力展開新的人生。在一切崩毀後，他們被迫認清事實，開始展開新生活。

劇本中有許多暗示舊體制崩毀象徵，過去美好的往昔和痛苦的回憶使得劇中人物無力面對現況，階級的瓦解讓他們更加無所適從。《櫻桃園》中的階級有十分明顯的顛覆。僕人杜妮雅莎和雅沙兩人絲毫沒有恪守僕役的本分。以杜妮雅沙為例：

「**我來主人這裡的時候還只是個小女孩，我現在已經沒辦法適應平凡的生活了，你看我的手那麼白，好像貴婦人的手，我已經變的那麼優雅，那麼柔嫩，像貴婦一般.....**」(122)。

這段話從一個奴僕口中說出，卻沒有人制止，可以看出劇中的階級已顛覆，沒有人將自己的本分做好，舊有的體制即將顛覆，往昔他們遵循的社會規範即將崩塌。

在時間不斷消逝之下，劇中人物經歷一連串不幸的事件，這些不幸一

次次將他們推向對人生更深的體悟。在一切希望崩毀後，他們被迫走向新世界，面對當前的問題。

此節筆者先整理劇中人物所應當告別的過去，這些過去對他們而言有那些事物，再一一分析這些事物對他們生命的影響，以及劇中人物最後的作法。在一切希望都幻滅後，劇中人物如何面對自己接下來的生命，面對生命，他們所抱持的樂觀態度，讓他們在經歷一切不幸後，得以繼續運轉。

一、告別過去

從《海鷗》眾人仍在莊園裡渾渾噩噩過日子，《凡尼亞舅舅》教授計畫拍賣莊園失敗，到《三姊妹》安德烈為了賭債賣掉莊園，《櫻桃園》每個人最後被迫從櫻桃園離開，櫻桃園連自己本身都保不住。契訶夫的戲劇漸進式地向過去告別，不論是被迫還是自願，終得面對生命本身，首先便是要向過去告別，向過去的慣性生活告別。

戲劇中的事件雖然發生於現在，然而人物的對話卻大多關於過去或未來。未來的時間面向於本章第一節第二點已闡述完畢，本節則著重分析過去的時間面向。這四齣劇皆呈現告別過去的過程，過去在劇中有著顯著的影響，它影響著每個人的生活和決定。

這四齣戲劇人物最大的問題在於他們一直沉浸在過去時光中，未來尚未經歷，只能空想。然而，但過去已成為過去，劇中人物卻無法跳脫。以下筆者將過去的時間分成兩類以便分析：

第一類為美好的過去，劇中人物十分眷戀曾經擁有的美妙時光，致使他們不願改變現狀，不願面對現實，解決現在的問題。他們談論過去，沉溺其中久久不能忘懷，這也是造成他們不滿現狀的原因。

第二類為痛苦的過去，曾經經歷過的痛苦使得他們不願意向前看，將自己關閉，讓生命就這樣糊裡糊塗地耗掉；或是突然覺醒，但已無力改變，只能和現狀妥協，而妥協的結果是使他們停滯不前，最後將與崩毀的舊世界一起滅亡。

告別過去即是告別舊生活，對劇中每個人而言，舊生活的意義因人而異。以下筆者將其分為幾類，試圖分析每個人所面臨的過去，來分析他們所告別的過去，當中有些人成功告別，有些人則否，沒有告別過去的人終將被時代的洪流所埋沒，而自覺要告別而成功的人，則是迎接新的世界。

國立政治大學 National Chengchi University

表五

舊生活所代表的事物與其相對應的人物	
所屬事物	代表人物
美好的過去	
惰性	《海鷗》索林；《三姐妹》公爵；《櫻桃園》加耶夫、麗烏波夫
榮耀	《海鷗》阿卡汀娜；《三姐妹》瑪莎；《櫻桃園》加耶夫、麗烏波夫、佛斯
童年	《海鷗》特列普勒夫；《櫻桃園》加耶夫、麗烏波夫

青春	《海鷗》阿卡汀娜
痛苦的過去	
虛度的時光	《凡尼亞舅舅》沃因尼茨基、亞斯特洛夫；《三姐妹》奧爾嘉、安德烈
錯誤的愛情	《凡尼亞舅舅》亞斯特洛夫、伊蓮娜、；《三姐妹》瑪莎、佛希林
已故的親人	《海鷗》妮娜；《三姐妹》奧爾嘉、艾蓮娜、瑪莎；《櫻桃園》麗烏波夫

表五筆者整理出舊事物與其相對應的角色，以下便逐一分析。

一、惰性

《海鷗》的索林，他一天睡超過十小時，卻覺得頭昏腦脹，每天無所事事，即使在司法部服務了二十八年，活到六十歲，卻認為自己從未生活過、從未經驗過什麼。他將自己這樣的狀態說是：**「行屍走肉，彷彿處在夢魘當中.....」(7)。**即使醫生警告，他仍每天喝雪莉酒、抽雪茄菸，對自己的健康毫不注重。因為缺乏行動力，索林將自己的夢想和愛情賠給了生活：

> **「我年輕的時候有一陣子想成為作家——可是沒有如願.....以前有一陣子想要結婚——但我始終沒結婚。我一直想住在城裡，現在卻跑到鄉下來等死，如此這般等等」(70)。**

他稱其為自己生活上的悲劇，缺乏行動力使他沒有人生的目標，個性中消極的特性使他做什麼都失敗，最後只能在外省的鄉下平庸度過一生。

《三姐妹》的男爵，於第一幕眾人討論工作時道：

「我這輩子從沒工作過……我出生在一個不必工作同時也不知道什麼叫做工作的家庭……我一直免於工作，但我懷疑我是不是真的不必工作，我懷疑……我要開始工作了，未來的二十五年或三十年，每個人都必須工作，每個人」(86)！

如同於本章第一節第二點所提，男爵已預知自己不能再這樣下去，未來每個人都要工作。但到最後一幕仍缺乏去工作的行動力，他陷入與艾蓮娜和索里昂尼的三角戀愛中，最後因為愛情於決鬥中身亡。

1861 年農奴解放後，這種依賴農奴制的莊園漸漸沒落，身為地主不可避免得面對這種巨變。《櫻桃園》第二幕加耶夫聽到鳥叫後與佛斯的對談，就具有特殊的言外之音：

佛斯：「那次動亂之前，一樣的情形：貓頭鷹大叫，茶壺也叫個不停。」

加耶夫：「什麼動亂之前？」

佛斯：「解放農奴（перед волей）」(133)。

這段對話暗示劇情發生於農奴解放後，並且他們的世界即將再次發生大變動。在第三募讀者看到櫻桃園被羅巴金買下來，他們賴以維生的舊生活即將崩塌，每個人被趕出來，強迫其自立更生。最後加耶夫決定去銀行上班，羅巴金道：「他幹不久的，他太懶了……」(163)。暗示著加耶夫往後的命運，終將隨著櫻桃園的崩毀一起葬於過去。

二、　榮耀

《海鷗》阿卡汀娜從眾星拱月的舞台來到鄉下，過去的輝煌她忘不了，

卻又口是心非道：「**老掉牙的陳年舊事，我怎麼還會記得**」(15)？在鄉下她無法獲得掌聲，自己的情人愛上了比自己年輕的妮娜，自己的兒子又不欣賞自己的戲劇才華，在一次與特列普勒夫的爭吵中，可見雙方皆不欣賞彼此的才華：

特列普勒夫：「真正的才華！我比你們全部的人加起來更有才華，那才叫真正的才華！你，觀念陳腐，卻盤據了藝術的重要位置，只有你做的事情你才認為是真實的、重要的……其他的你一概加以壓抑否定！我不能接受你、你或他，我都不能苟同！」

阿卡汀娜：「你這頹廢的東西！」

特列普勒夫：「你最好回去你那迷人的劇場，去演你那些悲哀、沒有價值的戲劇！」

阿卡汀娜：「我從沒有演過那種戲劇！滾開！你除了寫些瑣碎的小歌舞劇之外，你還能寫什麼？你除了是個基輔的小中產階級之外，你什麼都不是！你這食客」(55-56)！

雙方都否定彼此的價值，卻又是血濃於水的親骨肉，這兩種矛盾的關係造成母子之間時常處於緊張，從第一幕阿卡汀娜嘲笑特列普勒夫的戲劇，到最後一幕，兒子的小說發表在雜誌上，阿卡汀那仍不願意去讀。她不願放下成見，接納兒子新潮的想法，致使阿卡汀娜永遠活在過去，無法前進看到未來。

《三姐妹》第一幕艾蓮娜命名日大家都來慶祝，但瑪莎道：「**以前父親在世的時候，我們的命名日派對總會有三、四十個軍官參加，那才真正熱**

鬧，但是今天才來那麼幾個人，靜得像沙漠一般.....」(87)。過去那種熱鬧的景象，隨著三姐妹從莫斯科搬到外省，父親過世後，再也看不到了，她們渴望回到莫斯科，重溫那段美麗、熱鬧的時光。三姐妹的莫斯科，既是她們渴望回到的過去，也是她們不斷追求的未來。對比現在的寂寥，第四幕眾人散，從前的一切都令人無比懷念，致使三姐妹對現狀的不滿日益漸增，她們與現狀脫節，不願意正視現在的生活，到最後一發不可收拾。

《櫻桃園》一開始羅巴金向麗烏波夫和加耶夫提議將櫻桃園改建收租金來還債務，加耶夫直道：「**無稽之談**」(105)！還道：「**百科全書上還提到這個櫻桃園呢**」(106)！麗烏波夫與佛斯討論櫻桃果醬拿去莫斯科和卡科夫賣很賺錢，櫻桃園之於他們如同往昔的榮耀，櫻桃園的櫻桃帶給他們財富。然而到了今日，櫻桃果醬的作法已失傳，且每兩年才收成一次，過去那個豐收的櫻桃園已不復存在，然而他們仍深深眷戀著那虛幻的過去。不願意做出改變，無視櫻桃園即將被拍賣的事實，讓他們最後失去了櫻桃園，被迫面對巨變。

三、童年

《海鷗》在特列普勒夫第一次自殺後，阿卡汀娜為其包紮，那是他們母子唯一歡樂的時光，當阿卡汀娜為特列普勒夫弄上新的繃帶時，特列普勒夫道：「**最近這幾天，我又開始覺得像我小時候那樣愛你了，你現在是我唯一的依靠了，只是為什麼，為什麼老是沒辦法擺脫那個人對你的影響**」(54)。從這裡可以看出小時候他們母子是和睦的，但長大後的諸多問題，如藝術的立場、特利戈林，終將他們之間的距離越拉越遠。

國立政治大學 National Chengchi University

《櫻桃園》中有一個叫做嬰兒房的房間，這間房間是麗烏波夫從巴黎返回第一間踏入的房間，當她踏入房間時激動地含著淚道：「**嬰兒房……親愛的，嬰兒房……我小時候習慣在這裡睡……現在，我覺得像又回到了小孩的樣子……**」(97)。童年無憂無慮的時光深深影響著麗烏波夫和加耶夫，他們直到長大成人仍像孩童一般幼稚：揮霍無度，不負責任，不想妥善安排自己的資產櫻桃園。如果櫻桃園對於麗烏波夫是重要的資產，那麼她不會拋下一切去巴黎五年，櫻桃園對他們就是他們的童年，直到櫻桃園被拍賣後，他們的童年終於截止，此時他們開始必須像成人一樣面對生命的問題。

四、青春

劇中人物不斷反覆訴說自己逝去的青春和近期的衰老，這點在《海鷗》中變得十分明顯，特列普勒夫對索林抱怨母親：「**我在這裡，二十五歲，不斷在提醒她不再年輕了，我不在場時，她是三十二歲，我一在場，它就變成四十三歲了——她就是因為這樣才恨我**」(10)。青春的消逝成為母子之間的衝突原因之一，也讓阿卡汀娜時時刻刻害怕失去特利戈林。在得知特利戈林愛上妮娜後，阿卡汀那第一個反應是：「**我已經那麼老那麼醜了是嗎？所以你在我面前談別的女人竟一點都毫不保留**」(58)？阿卡汀娜非常害怕青春的消逝，還問道恩自己跟瑪莎比誰看起來比較年輕，而在面對自己的愛情時，她忽略了特利戈林的需求，他不是要年輕誘人的愛情，而是要跳出僵化的生活，可惜阿卡汀娜只聚焦在自己流逝的青春。除了《海鷗》的阿卡汀娜，其他人物也有對於青春消逝、即將衰老的感概，但他們除了感

國立政治大學 National Chengchi University

傷青春消逝，更多是感概虛度的光陰，因此筆者將於下面分析。

五、虛度的光陰

契訶夫在劇中不斷描寫工作的重要性，然而劇中人物所尋找的工作並不是他們打從心底熱愛的，不像《海鷗》中的妮娜，她熱愛她的工作，對於演戲有著無比的熱情，因此不論她遭遇到什麼困難，她都能堅持信念，永不放棄。而其他角色有些具有天份、有些憑藉著一股衝動就去工作，但最後他們都抱怨起自己的工作。他們在自己不喜歡的事情上面虛度光陰，直到某一天回頭望時，才赫然發現自己被生活給欺騙了，但已為時已晚。以下筆者從工作的角度來分析第五點「虛度的光陰」。

《凡尼亞舅舅》中，在瑪琳娜對亞斯特洛夫說他變老了，沒有以前好看時，他對著瑪琳娜吶喊：

「十年之間我變成了另一個人，什麼因素呢？我太賣力工作了，奶媽，我每天從早到晚忙個不停，不知道什麼叫作休息，晚上躲在被窩裡老是擔心被叫起來去看病人。從你認識我那天開始到現在，我從沒有過一天是自由的，我怎麼會不變老呢？而生活本身又是無聊、愚蠢、齷齪的……生活，他會拖累你」(6)。

從這一點看來，亞斯特洛夫並不喜歡他的工作，他的時間備工作擠壓到所剩無幾，每天汲汲營營，沒有去看工作以外的世界。心靈被工作壓得喘不過氣，時間被工作綁住，沒有自由，心靈枯竭，對世界和生命沒有熱忱。而且他有過醫死病人的陰影：「我把他放到桌上動手術，但他不久在麻醉下還是死了，這是我最不願意見到的，我覺得難過，也覺得良心不安，

他好像是我刻意加以殺死的.....」(7)。這種對於自身工作的厭惡，使得亞斯特洛夫對於生命的體悟只有無聊、愚蠢和齷齪。

另一個人物沃因尼次基死守莊園，將自己的人生全部獻給教授和莊園，然而他最後發現自己的奉獻竟全是徒然，所奉獻的對象竟是個偽君子，在認清一切情況後他對著奶媽瑪琳娜感嘆道：

「**我已經四十七歲了，早在一年前我就努力嘗試蒙著眼睛去接受你那一套煩瑣哲學，而不去看什麼是真正的生活——我以為我做得很好，可是現在，要是妳知道就好了！我每天夜裡躺著睡不著，悔恨交加，想到曾經浪費掉許多大好時光而一事無成，現在年紀大了，竟然無所適從**」(14)！

根據契訶夫給史坦尼斯拉夫斯基的指示，沃因尼次基配戴一條精緻的領帶，這象徵著凡尼亞舅舅是有接受過良好教育的知識份子。一個有教養的人在莊園裡面毫無意義地耗盡了自己的大半生，這是生活的悲劇。到最後他想開始新生活，但能何去何從？他的生命已經空耗掉，他只能不斷問怎麼辦：「**告訴我該怎麼辦！喔，老天！我已經四十七歲了，如果我可以活到六十歲，我還有十三年可以活，這段時間算很長，我要怎麼過呢？我該怎麼辦**」(65)？他想擺脫過去的生活，重新開始生活，卻不曉得該怎麼做才能達到，他的心靈就如他所說已全掏空。

《三姊妹》的安德烈原本能夠去莫斯科大學從事教職，娶了娜塔莎後被一堆生活的瑣事困住，自己的夢想隨著時間漸漸熄滅。隨著時間流逝，他脫離原本的夢想，變成地方委員會的秘書，整天庸庸碌碌、無所事事，

在謝肉節這天才發現原來自己的那一點夢想仍在，只是無法實現，苦悶的他對著重聽的僕役道：「**生命是怎樣在欺騙我們**」(112)！只是他已無法回到最初去完成自己的夢想，任憑生命在生活瑣事中空耗。

奧爾嘉從第一幕便抱怨工作使得她變老，變瘦又頭痛：

「**我變老了，而且也變得太瘦了，也許是因為在學校常常對女學生們生氣的緣故吧。今天我閒下來了，待在家裡，頭不痛了，我就覺得比昨天年輕，我才二十八歲.....感謝上天，一切都好，要是我結了婚，整天待在家裡，情況可能會更好一些.....**」(83)。

她不斷抱怨自己的工作，渴望回到莫斯科。在女校虛度光陰，對自己的工作沒有熱情，奧爾嘉是個有教養的知識份子，卻因為在學校空耗自己的生命而讓脾氣變得暴躁。她跟妹妹艾蓮娜成為對比：艾蓮娜從無所事事的狀態想要工作，讓自己有了生活的目標，而奧爾嘉則是從忙碌空轉的工作，想要進入無所事事的生活，因為她已被沒有熱情和目標的工作壓得頭痛，無法思考生活的意義和目標。直到最後，她當上了校長，所有去莫斯科展開新生活的希望全都破滅，她終於知道時間的殘忍：

「**喔，老天！時間會過去，我們將永遠一去不返，我們會被遺忘，我們的臉孔會被遺忘.....我們的生命還沒結束，我們要活下去.....為什麼我們活著，為什麼我們受苦.....要是我們早知道就好，要是我們早知道就好**」(176-177)！

在時間流逝下，他們經歷的一切終將灰吹湮滅，但他們還活著，生命仍該運轉，他們還活著的一天，他們就有責任去尋找生命的意義。他們能

做的，便是告別過去虛度的時光，好好活下去，面對現有的一切。

六、錯誤的愛情

愛情在契訶夫的戲劇中佔有非常重要的地位，劇中有各式各樣的愛情關係，如三角戀愛、暗戀、外遇、精神上外遇等。在此，筆者要以精神上的外遇來分析「錯誤的愛情」。

這四齣戲劇中，一共有兩對是屬於精神上的外遇，分別是《凡尼亞舅舅》中的亞斯特洛夫和伊蓮娜以及《三姊妹》的佛希林和瑪莎。這兩對的愛情的萌芽和結束，劇中完全呈現。他們沉浸在與對方相見恨晚的悔恨當中，不去正視自己婚姻中的問題，也不願付出行動，直到生命將他們分離，他們才開始正視自己的現況。因此這兩段愛情筆者將其劃分到劇中人物該告別的過去。

《凡尼亞舅舅》的伊蓮娜與《三姊妹》中的瑪莎一樣，丈夫皆是庸俗之人，而後在莊園中遇到與自己心靈契合的男人，她們與丈夫的關係並不融洽，價值觀不同，彼此心靈不相通，在面對另一個男人時，她們想去追求這個象徵新世界的愛情，卻又不能掙脫舊有的婚姻。面對自身伴侶時，展現的態度是消極且不耐，面對心靈契合的另一個男人時，卻又沒有勇氣和行動去追求，她們最後困在其中動彈不得，變成生活的悲劇。

在《凡尼亞舅舅》中，伊蓮娜面對生病的教授束手無策，只能請求亞斯特洛夫和索妮亞幫忙。面對亞斯特洛斯的愛，她無力抗拒，卻不敢去追求：

「他不像其他人，他英俊、有趣、迷人、好像黑暗中一道明亮的月

光……我真該這麼做……去飛，像鳥兒那般自由，飛離開你們大家，遠離你們那睡眼惺忪的臉和談話，忘了你們的存在……但我是個懦夫，沒膽量……我的良心會折磨我……他每天來這裡，我知道為什麼，我現在都覺得有罪惡感……」(45-46)。

面對自己庸俗的丈夫，亞斯特洛夫給她不同於其他人的感受，但最後她仍聽從理性，離開莊園，遠離讓她心煩意亂的源頭。

《三姊妹》中，瑪莎本來要離開艾蓮娜命名日的慶祝會，在來自莫斯科的佛希林出現後，她留了下來，並與佛希林相談甚歡。劇中瑪莎和佛希林有一些特殊的默契，像是：

瑪莎：tram-tam-tam

佛希林：tram-tam

瑪莎：tra-ra-ra

佛希林：tra-ta-ta

這種旁人無法理解的話語，成為他們之間愛情傳遞的媒介，他們的愛情也成為一道隱流，到最後爆發出來。隨著佛希林忙著處理妻子自殺未遂，再也不會在與瑪莎見面，這段愛情才劃下休止。而這時瑪莎終於開始正視生活：「他們要離開我們了，有個人永遠走了，永遠；我們要獨自重新開始生活，我們要活下去……我們要活下去……」(176)。

七、已故的親人

已故的親人在劇中雖然沒有出現，但卻深深影響劇中人物的行動。親人的死去讓主角所擁有的東西一夕失去，使得主角被迫離開，展開

新生活。然而新生活因人而異，有人成功找到新世界，有人雖然到了新世界，卻仍活在舊的體制當中。前者以《海鷗》中的妮娜為代表，由於母親死的時候把大筆財產都留給了她父親，妮娜一無所有，只能出走莊園，展開自己的新生活。靠自己的力量開拓新世界，勇敢面對生命帶來的考驗。

後者以《三姊妹》的三姊妹和《櫻桃園》的麗烏波夫為代表。《三姊妹》中父親的死到艾蓮娜的命名日正好滿一年，這一年他們渾渾噩噩，不知到生活的方向，在今天她們終於要開始新的生活，然而當她們面對接踵而來的考驗，竟如此不堪一擊，因為她們仍是用舊有的體制過生活，沒有了解到生命的意義，抱怨工作、埋怨婚姻的想法使她們無法認清現狀，制使其被庸俗的生活打敗。

《櫻桃園》的麗烏波夫因為五歲的兒子格利沙溺死，因而出走莊園去巴黎，她雖然出走卻仍舊用舊有體制過生活，她沉浸在錯誤的愛情、荒謬的生活：「**我一直揮霍無度，像個瘋婆子……我的小兒子溺水死了……就在這條河裡。接著我出國去了，我要永遠離開，不再回來，不要再看到這條河……**」(126)。結果她去巴黎陷入錯誤的愛情，負債累累。為了愛情，將自己的財產散盡，靈魂也枯乾，此時才想起故鄉，回到俄羅斯，來到櫻桃園。

二、活在當下

這四齣劇中，不斷發生的事件推動劇中時間的進行，人物在緬懷過去

與幻想未來中交替的同時，完全忘卻了現在。人物一腳踏在過去，一腳踏在未來，卻沒有人認真對待現在。《櫻桃園》中，最重要的事情便是櫻桃園即將被拍賣，他們應該積極處理這件現在進行的事件，然而眾人不是忙著回憶過去，就是空談未來，裡面唯一積極提出櫻桃園即將被拍賣的人就是羅巴金。劇中羅巴金多次提出櫻桃園拍賣的話題，每次皆被麗烏波夫和加耶夫用其他話語叉開，這種狀況顯示出主角們的消極心態。因為他們無心且無力去挽救櫻桃園，一方面他們沒有錢，就算借貸也無法湊足夠的金額；另一方面他們無心改變自己，心態上無法接受變化，進而抗拒變化，因此櫻桃園敗拍賣砍伐是必然的結果。

櫻桃園被拍賣的情節在第三幕，第四幕一開始契訶夫在劇本標註：「**麗烏波夫沒在哭，但臉色蒼白，臉部扭曲，她無法說話**」(159)。直到此時觀眾才真正看到麗烏波夫現在真正的樣子，前面麗烏波夫都是在說過去和未來如何，一派愉悅，而此時，她內心開始產生必須接受變化的想法，她必須向舊生活告別，重新開始，而且這時候她對金錢有了概念，最後一幕當加耶夫安慰她時，她道：「**我的小女孩，我們不久就會再見面的.....我去住在巴黎，用的是你們姑婆寄來要買莊園的錢——姑婆萬歲！——但這筆錢不會維持多久的**」(165)。她從之前揮霍無度的沒落貴族到開始懂得金錢的可貴，這時候她認清了自己的情況，是真正活在當下。

透過生活不斷發生的不幸，劇中人物了解生命的本質。生命並非全然由美好組成，它裡面必須包含痛苦與磨難，要挺過這些苦痛才能真正了解生命。《三姐妹》中伊莉娜一開始興奮道：

「今天早上我醒來之後，我下床盥洗，我突然覺得這世界上的一切變得清晰明朗起來，我了解到一個人應該怎麼活。親愛的伊凡，羅曼尼區，我突然頓悟了。人應該工作，他應該汗流浹背地賣力工作，不管他是什麼人，他的人生目標和意義，他的幸福，他的喜悅，權取決於此」(85)。

一開始艾蓮娜將生活想得太簡單，她尚未經歷生命，去工作只是生日當天早起的一個意念，並非她的熱情所在。那時的她對生命充滿了幼稚的幻想，認為一切都將如她所願的順遂，結果她在工作中受挫特別深，甚至失去了她應有的教養，對著打電話來的婦人大發脾氣，這一點她自己也警覺到，因此她毅然決定跟男爵結婚，去莫斯科！然而命運作弄，男爵在決鬥中死亡，希望再次幻滅。這時的艾蓮娜不再是那個單純天真、活在幻想中的女孩。在歷經總總事件，特別是男爵決鬥死亡後，她決定出走，開始體驗生命，體會命運：「明天我要自己一個人走，到學校裡教書，我要把我整個的生命，都貢獻給或許也有這種需要的人們」(176)。在歷經命運帶給她的考驗後，她意識到不能繼續這樣活下去了，要出走，勇敢接受生命的挑戰。而且這時她去工作的目的很明顯已不是單純一時興起，而是決定奉獻自己於社會，如同此章第一節第二點中所提，追求個人自私的幸福，生命會給予最嚴酷的考驗，在考驗過後我們才會看到生命真正的本質是奉獻，這也是為什麼我們活著的根本。

在歷經生命的同時，有隻名為命運的手在操弄著眾人的生命歷程，在這四齣戲劇中最明顯的便是《三姐妹》中的普羅托波波夫，他是地方自治

會的主席，劇中他完全沒有出現，只聞其名不見其人，卻無形中影響三姐妹的生活。娜塔莎與他偷情，安德烈是他的下屬，他使得這對怨偶貌合神離，讓娜塔莎坐大去入侵其他人的生活；讓安德烈頹喪往自己象牙塔裡鑽去。命運的操弄使得劇中人物的行動受到了牽制，也促使許多悲劇的發生。然而命運雖帶給主角們磨難，卻是一劑使他們覺醒的良藥。由於命運的捉弄，他們能夠從渾沌不明的現況覺醒。在契訶夫的戲劇中，人物並非一味消極地服從命運，而是接受命運所帶來的考驗，積極地面對它、處理它。因此劇中人物可說是從未知過渡到知曉的狀態，這四齣戲劇便是呈現此一過程。

劇中人物一開始不懂何謂生命，認為生命就是喜悅，《海鷗》中妮娜評論特里普列夫的戲說道：「**你的劇本很難演，沒有一個活的角色。……你的劇本也沒什麼動作，只有朗讀，我覺得一齣戲應該描寫一些愛情……**」(14)。這時的妮娜仍未體認到生命中不單只有美麗的事物，更多的其實是痛苦與磨難，她必須歷經生命所帶給她的東西後，才能在最後一幕像真正的演員對特里普列夫說出那段獨白。[41]這段讀白在劇中一共有三次：

第一次在第一幕一開始，上演特列普勒夫失敗的演出，那時候妮娜完全無法了解這段話的意義，她不懂其中的奧秘，不了解特列普勒夫的內心，自然也就無法演繹出他所追求的新形式戲劇。

第二次在第二幕，瑪莎請妮娜唸一下特列普勒夫的劇本，然而妮娜聳肩道：「**你真的要我念嗎？那些東西那麼無聊**」(32)！這時她仍活自己的舒

[41] 史坦尼斯拉夫著，翟白音譯，《我的藝術生活》。台北：書林出版有限公司，2006。頁222-223。

適圈中，天真的她無法理解，甚至輕蔑特列普勒夫深沉的憂鬱。

第三次在第四幕結尾，在她歷經生命後返回，一週後鼓起勇氣來見特列普勒夫，在確認自己未來的道路後與他告別時說的那段讀白。伴隨著生命的痛苦所發出的那一聲感嘆，至此她了解生命，明白自己未來的路，這時候才能將這段讀白完美詮釋。

這三次劇本讀白的出現，妮娜從對生命懵懂無知，到體認生命的真實，將自己目前的工作做好，正是整體人物在面對巨變實所要學習的課題。

命運這隻無形的手，不斷撥弄著主角的人生道路，迫使他們打破生命的限制，開拓新的人生道路。如果今天命運沒有撥弄主角的人生，他們都一路順遂，那麼人物在舊有的思想和庸俗的生活中，不會有動力去展開新的人生。在一成不變的生活中，於不斷偷偷流逝的時間中慢慢腐化，庸俗化。

命運迫使人物往下個階段走，不能眷戀過去，也無需幻想未來，要活在當下，誠實面對當下的難題。劇中人物並非要主角們打破真正的時間循環，而是要在日復一日、一成不變的生活中，找到生命的方向與意義。在生命中，發生的任何事情都有它的意義，沒有一件事是絕對的好或絕對的壞，而是要找到人生的方向，從一片渾沌狀態中找到真正的生活。

第三節　小結

本章從時間面向出發，探討契訶夫戲劇中的人物面對未來、過去和

現在、乃至於整個時間洪流的循環時所呈現的眾生相，每個時間點所呈現的面貌，依據每個劇中角色不同而有了各樣的結果。

面對時間洪流的循環，有些人勇敢面對，有些人消極抵抗，但不論做法為何，在面對時間時，人是渺小的。生命面前，任何的抵抗都是徒勞，命運的牽制使得人不得不正視生命的殘忍。人在無限循環的時間裡重複著生活的磨難，然而在這一成不變的生活中，必須找到人生的意義和目標，否則生命會在庸俗生活中空耗掉。一成不變的庸俗生活是造成心靈腐朽的原因，戲劇中契訶夫告訴讀者必須工作，必須對自己的工作有熱情，願意全心全意奉獻，而非為工作而工作。

人物等待美好未來的心態來造成他們消極的特性，讓他們無力改變現狀，空談未來並毫無行動，使劇中人物無法向前跨步，身心囚困在抱怨現狀中，無力改變。整日無所事事、幻想未來的特性，使得這群知識分子無法抓到改變的契機。美好和痛苦的過去也牽絆著劇中人物的行動，放不下昔日美好的回憶，對過去的傷痛耿耿於懷，劇中人物不願意放開過去，但時間不會等待，在時間消逝的同時，也將那些不願改變的人淘汰。劇中人物的兩隻腳各踏在未來和過去上，他們看不清現實，必須等到一切崩毀後，他們才能夠停止抱怨現在，幻想未來、緬懷過去，開始起身處理當前所面臨的問題。

國立政治大學 National Chengchi University

第三章　空間面向

俄羅斯的莊園經濟制度可以追朔到莫斯科公國時期，伊凡三世分封土地給大公，這種封地制逐漸形成。而從彼得大帝開始，這種分封的土地變成個人私有財產，土地的擁有者開始投入心力經營。

文化地理學的文化景觀面向是指某一群體以自然景觀，不同區域的文化景觀差異形成的過程和因素。文化景觀是對於人類歷史進展具有深刻影響的人文自然地景(ландшафт)。在聯合國教科文組織(UNESCO)的世界遺產公約執行操作準則中提到文化景觀是人類與自然的綜合傑作。地表上的建築有其特殊意義，建築與當地居民的關係交織成不同的文化。

在帝俄時期，莊園便是扮演俄羅斯經濟和文化傳遞的重要角色。傳統莊園的建築特色為大宅院、圓柱、雕有獅子圖案的大門、古老的花園、河流、林蔭道、茂密的樹林和鐘樓。[42]《三姐妹》並沒有明說場景在莊園，但從契訶夫標誌的有圓柱的客廳、古老的花園，讀者還是能知道場景在莊園，只是它是一座在外省的城市莊園(городская　усадьба)。[43]俄羅斯建築藝術、雕塑、繪畫、戲劇、音樂和自然景觀在莊園內蓬勃發展，莊園變成俄羅斯封建時期的文化重心所在。

莊園為自給自足的經濟共同體，內有耕地、教堂、地主宅第和農奴居住的屋舍。地主和農奴彼此間有約定關係，地主提供土地讓農奴耕種、保

[42] 黃怡瑛，《論契訶夫與布寧作品中的莊園形象》，國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2008 頁 4。
[43]Зингерман, Б. И. *ТеатрЧеховаиегомировоезначение*.С.69

護農奴免受侵擾，農奴則提供勞役、稅金。每一個莊園為獨立的政治與經濟系統，彼此互不干擾。在契訶夫戲劇中，僕役與地主的感情深厚，彼此相互依賴。

十九世紀末期，貴族沒落，莊園易主，商人取而代之。莊園制度崩塌、範圍縮小或是改造成夏日別墅，以往互助的主僕關係面臨瓦解。莊園改造成許多不同的機構，如學校、醫院，過往莊園內保存的文化消失殆盡，周圍的自然景觀大興土木建造屋舍，昔日帶給俄羅斯人心靈詩意的自然破壞，往昔的貴族之家變成失樂園(Paradise lost)。

契訶夫在他這四部戲劇中，場景主要的大框架是莊園，但這個莊園已不是過去十九世紀俄國文學筆下的貴族之家，那種美好的、繁盛的莊園在契訶夫的戲劇中已不復存在。取而代之的是一座即將傾塌的莊園，內部已腐化不堪，隨著劇中情節的發展，莊園的框架慢慢崩解，到最後整個被毀壞殆盡。然而，契訶夫並非只是描述莊園的崩解，他還加入了一個新希望的象徵——莫斯科。不論是直接點明要去莫斯科的《海鷗》和《三姊妹》，或是歡呼著要去開創新世界的《櫻桃園》，契訶夫都給予劇中人物一個樂觀積極的面向，即使在不斷追求的過程中挫敗不斷，仍不放棄希望。

值得注意的是，莊園的毀壞並非悲劇。魯迅於文章《再論雷峰塔的倒掉》論述悲喜劇的定義，他認為：「**悲劇將人生有價值的東西毀滅給人看，喜劇將無價值的撕破給人看**」(44)。[44]契訶夫在《櫻桃園》特別註明「四幕喜劇」，在契訶夫創作這四齣戲劇時，俄羅斯的莊園制度已經搖搖欲墜，即

[44] 魯迅著，《魯迅編年著譯全集——陸》。北京：人民出版社，2009，頁 44。

將成為過去。莊園在過去是鞏固帝俄時期經濟的主要制度，但在解放農奴的法案通過後，莊園已然毫無作用。在這樣的歷史背景下，莊園的毀壞是必然的，既是必然的結果，就不存有悲劇之說。在契訶夫和史坦尼斯拉夫斯基的信件也提到契訶夫抱怨其將《櫻桃園》導成悲劇。《海鷗》也是同樣的情形，契訶夫特別註明「四幕喜劇」，即使後來特里普列夫自殺，但從每個人都不關心他兩次的自殺來看，他的自殺毫無意義，既是毫無意義，便不存有悲劇之說。

在莊園這個大框架下，有許多的小布景。契訶夫鉅細靡遺地寫出每個場景的細節，每一個佈景都有契訶夫所要暗示的象徵。甚至在戲劇名稱上就點出意旨，《海鷗》、《凡尼亞舅舅》、《三姊妹》和《櫻桃園》在劇中都有非常重要的象徵意義。特別是每一齣戲劇都會有一幕的場景設定在劇中角色的房間中。透過契訶夫詳細地描述房間的佈置，觀眾得以一探劇中人物內心情緒的波動，和整體戲劇的主要氛圍。

筆者將從大框架下的莊園開始分析，從契訶夫時期的莊園地位來探討劇中角色面臨劇變的焦躁氛圍；從前依賴的莊園即將倒塌之際，每個角色的反應和選擇為何。再從莊園空間的內外探討劇中人物的相互關係，並延伸至契訶夫所賦予的希望之地——莫斯科、新世界。最後從小地方著手，藉由契訶夫精心設計的每個小場景，來分析其所代表的意象。再結合劇中情節發展、人物情緒和布景的意義。並且梳理這四齣戲劇中情景和人物內心的關聯性，以期將劇中人物的自我意識更清楚地呈現。

國立政治大學 National Chengchi University

第一節　大廈將傾

莊園是十九世紀俄國文學常見的主題，因為許多作家有貴族或是地主的背景，如普希金、屠格涅夫和托爾斯泰。他們的作品忠實呈現自身熟悉的環境，並且詳加描寫莊原本身的意象。莊園與感傷主義的關係密不可分，[45]感傷主義偏好描繪俄羅斯田園式的鄉村，將這種空間視為理想世界，而這個理想世界就是莊園的意象。在莊園中，會進行家庭式的戲劇表演，而這種家庭戲劇在《海鷗》便有出現過。

然而在契訶夫的時期，由於亞力山大三世廢除農奴制，過去依賴農奴得莊園經濟體開始面臨崩解，莊園在此時已不是過去那種美好的理想世界，而是內在已被掏空，正搖搖欲墜的大廈。在舊有體制崩塌之際，莊園裡面的人要何去何從，他們的選擇為何，這些都是契訶夫在這四齣戲劇中極力闡述的問題。由於契訶夫本人來不及看到莊園崩解後的新世界，他只察覺到這個氛圍，但並沒有找到方法。

本節筆者將從大空間著手，莊園在契訶夫創作這四齣戲劇時，已不再是從前那個無憂無慮的貴族之家，而是搖搖欲墜的危樓。整體的莊園空間的氛圍十分陰暗慘淡，不僅在外觀上殘破不堪，內部也面臨易主甚至摧毀的命運。以下筆者先分析劇中人物在面臨此種狀況時，每個人的選擇以及結果。再探討出走後的嶄新世界。

[45]徐孟宜，〈感傷主義與《可憐的麗莎》〉，《俄語學報》，第 4 期，2001，頁 295。

國立政治大學 National Chengchi University

一、逃離禁錮

契訶夫戲劇中，莊園從前是鞏固整個莊園生活的重要支撐，但在農奴解放後，莊園體制搖搖欲墜，活在莊園裡的人們失去了心靈的自由、生命發展的可能，[46]因此他們必須逃離這個禁錮他們的原生地。

戲劇中角色的生活空間為舊有的莊園，在一連串事件發生後，他們設法離開莊園，逃離僵化的生活，企圖到達美好、理想的新世界。劇中人物僵化的生活並非從戲劇的第一幕才開始，而是在第一幕之前的生活就已經開始，戲劇只是擷取劇中人物生活的一部分。隨著一連串事件發生，人物內在的情緒不斷累積，到最後爆發出來。《海鷗》的兩次自殺、《凡尼亞舅舅》的槍殺未遂、《三姐妹》的大火、《櫻桃園》的砍伐，這皆是契訶夫在戲劇中致力營造苦悶氛圍中的高潮，在高潮過後，一切又跟往常一樣。他們僵化的生活並非一朝一夕，而是長久的積累。

在討論莊園生活前，筆者首先要闡述契訶夫時期的鄉村生活，因為這四齣戲劇的場景皆在外省的鄉下，甚至離熱鬧的交通樞紐很遠，因此鄉村的意義在此特別重要。當時農村普遍的居民沒有受到良好教育，許多進步的知識分子皆在城市發展，鄉村鄙陋、粗俗的風氣，特別是農民不知道自己存在的價值、思想狹隘。在城市的知識青年想要將他們的理想帶進鄉村時，卻沒想到引發農民的畏懼，而被秘密殺死、趕走、移交官府等。[47]再

[46]Кугель, А.Р. Профили театра. М.:1929. С. 220-274 轉引自 Зингерман, Б. И. *Театр Чехова и его мировое значение*.
[47]賀允宜著，《俄國史》。頁 11。

者，當時俄羅斯鄉村的人貧窮、環境骯髒不堪，且心智蒙昧，沒有因為農奴解放而覺醒，仍然像以前一樣過著庸俗的生活。[48]

在這四齣戲劇中，處處可見劇中人物所在之處的偏遠，以及他們對於自身在鄉村的不滿。《三姐妹》和《櫻桃園》的莊園都離鐵路和城鎮二十俄里遠，代表這座莊園不但是在鄉下，還是在離下鄉熱鬧之處有段距離的地方。這段距離讓劇中人物更加與世隔絕，他們所處的莊園更像是遠離世俗的牢籠。

《海鷗》和《三姐妹》中，表明在這窮鄉僻壤裡，語言、音樂、戲劇等美好的東西是沒有用的。由於他們所處環境的人都是沒有受過良好教育的，在整個大環境都是粗鄙事物的情況下，個人微弱的理想也很難實現，但是契訶夫認為有理想抱負的知識分子是要扮演推動改變愚昧的角色，從《三姐妹》佛希林的話可見一班：

> 佛希林:「一個受過教育的人對一個這樣枯燥乏味的小鎮不會沒有用處，我們假設，像這個擁有十萬居民的小鎮，落後粗鄙，這中間只有三個像你們這樣的人，當然，你們要征服周圍大群無知的群眾似乎不太可能，這不用說，在你們有生之年，你們會投降然後逐漸失落在這十萬群眾當中，你會感到窒息，但你不會消失，你不會完全沒有影響，在你之後，可能會出現六個跟你一樣的人，然後是十二個，依此類推，直到最後，像你這樣的人會變成大多數……」(98)。

然而在劇中，這只是對於未來美好的想像，在劇中人物本身的感受仍

[48]路雪瑩著，《契訶夫與美里霍沃莊園》。濟南：山東友誼出版社，2007。頁 127。

是窒息、苦悶的。特別是一切美好的事物在鄉下變成毫無意義的東西，《海鷗》中，阿卡汀娜希望妮娜的才華不要埋沒在鄉下，應該要去城市發展：「**你有那樣的眼神，那麼迷人的聲音，真不應該留在鄉下——這可真是罪惡……**」(21-22)，同樣，索林也點醒特烈普勒夫的才華在鄉下無法發展：「**一個聰明的年輕人住在這麼偏遠的鄉下地方，沒有錢，沒有地位，沒有前途，也沒有工作，他覺得丟臉，也害怕自己無所事事**」(51)。兩位藝術家的命運大不相同的原因在於妮娜離開鄉村前往莫斯科，而特烈普勒夫仍繼續留在原地。同樣的命運發生在《凡尼亞舅舅》的沃因尼茨基和亞斯特洛夫身上，他們都是知識分子，卻生活在鄉村，無法施展自己的抱負。在鄉下他們無法跟其他人相處，因為在他們周圍的人皆是目光如豆，思想狹隘之人，他們無法忍受這種俄羅斯鄉下生活。《三姐妹》的瑪莎也是如此，她是三位姐妹中最早看出娜塔莎不對勁的人，她有著鋒利的目光，卻沒想到選錯了丈夫。

> **瑪莎：「在一般老百姓之中，多的是粗野無理，教養極差的人，粗野讓我覺得難堪，每次看到有人行為不端正，不夠溫和，沒有禮貌，我就覺得不舒服。在我丈夫的教師同事之間，每次和他們在一起，我就覺得痛苦不堪」(114)。**

由此看來，鄉村的風氣在當時是粗俗不堪，讓這些流落在窮鄉僻壤中的知識分子萬般無奈，而其中分為兩類，一種是堅持自己的理想，不被影響，如《海鷗》的妮娜、《凡尼亞舅舅》的沃因尼茨基、亞斯特洛夫、《三姐妹》的奧爾嘉、瑪莎、伊蓮娜、《櫻桃園》的特洛非莫夫；一種是迅速墮落，與

他們同流合污，如《三姐妹》的安德烈。

劇中人物雖然居住在窮鄉僻壤之中，面對的人大多是粗魯、令人厭煩的，但是俄羅斯本土的大自然卻剛好與居住在上面的人民相反，是有詩意的、美麗的。但是這些美麗的自然景觀到最後被破壞殆盡，讓劇中人物的心靈和生活受到極大的影響。人物所居住的莊園從前是藝術文化的聚集地，在裡面有戲劇表演、露天劇場、各種節慶活動、繪畫、音樂、建築藝術都在莊園裡面體現出來。因此在契訶夫戲劇一開始，莊園是以一種詩意美的形象出現，如《海鷗》在月光照耀的湖泊前的小舞台、《凡尼亞舅舅》的造林地、《三姐妹》陽光璀璨的春日早晨和《櫻桃園》開滿白花的花園。這些美麗的景象讓劇中人物在枯燥乏味的莊園中得以有一點藝術的喘息空間，然而當劇情越往後，這些美麗事物慢慢消逝：《海鷗》的湖泊被強風颳得起浪、《凡尼亞舅舅》的莊園拍賣未遂、造林地被污染，《三姐妹》的莊園被安德烈抵押賭債，自家花園像公共場所，任大家進出，《櫻桃園》的櫻桃樹被砍伐殆盡。因此，筆者認為，這四齣戲劇的空間是一個莊園漸進崩壞的過程，在莊園崩壞之後，新世界才會展開，人們也將從窒礙的內心走出來。

《海鷗》和《凡尼亞舅舅》一開始都有天氣很悶的景象，這顯示人物內心焦躁不安，一場暴風雨即將到來：

瑪莎：「空氣很悶，今晚可能會有暴風雨」(7)。

瑪莎說這段話的時候，正是她穿黑衣為生活服喪之時，空氣悶熱，她的內心煩躁不安，所愛之人的作品要上演理應開心，但女主角不是她，是

妮娜，她的情敵，因此她當然悶悶不樂。而戲劇一開始的暴風雨，也預言了這場戲劇的失敗，由於這場戲劇讓特烈普勒夫在戲劇藝術方面深感挫折，與母親吵架、自殺未遂，陷入更憂鬱的情緒之中。

亞斯特洛夫：「我不想每天都喝伏特加酒，而且，天氣很悶……」(5)。亞斯特洛夫說這段話的時候心情同樣悶悶不樂，周圍的人都是怪人，他深怕自己也跟旁人一樣粗鄙庸俗，並且他身為醫生，一個飽讀詩書的知識分子，卻在這鄉下地方待了十年，他的理想整整十年都浪費在這窮鄉僻壤中。沃因尼茨基也是如此，他也是個知識分子，飽讀詩書，如果當初不是為了這座莊園，他大可去追求自己的事業，或許已成為大文豪，但他的選擇錯誤，相信了虛有其表的教授，因此白白在這此虛度青春。

《海鷗》一開始的景象十分動人，契訶夫描述：「**戲幕升起，呈現湖的景觀，月亮懸在地平線上，倒映在水裡，妮娜全身白色衣服，坐在一塊大石頭上**」(17)。這種大自然的美麗，呈現出一種神祕的，充滿詩意的美。同樣在《凡尼亞舅舅》裡，亞斯特洛夫鍾情的造林地也是如此：「**森林可以美化大地，教導人們了解美並誘導他們產生高貴的心靈**」(17)。大自然讓劇中人物的內心平靜，變得優雅，給予人們光明樂觀的心態，憑藉著大自然的力量，劇中人物得以向龐大的庸俗勢力對抗。如同《櫻桃園》中一開始的白花，那是往昔貴族高貴的象徵，那種集文化、藝術之美於一身的高雅情操，在這四齣戲劇一開始的空間並非單純擺設，而是有其教化力量的。但是這些自然之美在劇中只短暫停留一下，接下來便開始毀壞，一路崩壞到消失殆盡。

《海鷗》中原本充滿詩意的湖泊和小舞台變得殘破不堪，而且陰森森得嚇人。象徵特烈普勒夫和妮娜夢想的所在變成荒廢的地方，代表這座莊園已許久沒有上演過戲劇。沒有戲劇美的呈現，莊園的內在被掏空，莊園的主人索林說過：「**我們不能沒有劇場**」(10)。因為這種高貴的美，正是支撐莊園內部居民繼續生活的主要動力，連精神上的美都不復存在，那麼這座莊園只剩下空殼。

在四齣戲劇裡面，如果莊園沒有內容，只有形體，那麼只剩枯架，搖搖欲墜。在《凡尼亞舅舅》中，沃因尼茨基認為：「**一個人沒有真正在生活時，他心中只有幻象，至少比什麼都沒有好**」(31)。所謂的生活並非是行屍走肉般，每天重覆固定的生活型態，而是創新。不斷創新才會有所進步，亞斯特洛夫不斷強調人們不斷破壞森林，將森林砍伐來建造鐵路、工廠，但是這些東西並沒有為人類帶來希望，而是讓人類一樣貧窮，破壞了充滿詩意的自然，卻沒有創造出可以取代它的東西。這明顯在批評資本主義沒有將人民帶向美好的未來，反而是剝削，讓人日復一日重複同樣的工作，使人內心庸俗、腐化，讓人的精神無法得到美的滋養。有趣的是，《海鷗》中妮娜送給特利戈林的小獎章後面刻的書名是「日以繼夜」，日日夜夜不斷重複著同樣的生活，讓特利戈林無法創新，但當他去充滿神奇力量的湖泊，憑藉著大自然的力量，便想出下一則故事的劇情。

《三姐妹》中的大火燒的雖然是距離他們有段距離的城鎮，但實質上他們的生活起火了。在《三姐妹》中，劇中人物看不到大火，這場火是他們從僕人安費莎那裡聽來的：「**你從這個房間看不到大火，這裡很平靜.....**」

(137)。但是在有大火的第三幕，眾人面臨情緒的爆發點，再也受不了了，一一攤牌。其中跟莊園有關的便是安德烈將莊園抵押給銀行，而莊園現在落入娜塔莎手中。在第一幕，瑪莎便說娜塔莎打算嫁給普洛托帕波夫，在此，莊園落入這兩個庸俗之人手中，大火雖然沒有燒到這座莊園，命運卻已讓這座莊園燃燒起來。不但莊園淪陷，藝術也被大火燒盡。眾人在大火後想辦場演奏會為受難者募款，但這座鎮上卻沒有人懂音樂，鋼琴談得再好都沒有人能夠欣賞：

吐忍巴哈：「可以安排，如果我們想要的話，我覺得瑪莉亞·索吉葉夫那鋼琴彈的非常的好。」

庫力金：「她彈的非常的好。」

艾蓮娜：「她現在已經忘了，她有三年沒彈了，……也許四年了。」

吐忍巴哈：「在這鎮上，絕對沒有人懂音樂，沒半個人懂，但我懂，我可以我的名譽跟你保證，瑪莉亞·索吉葉夫那的鋼琴彈得非常好，幾乎像個天才。」

……

吐忍巴哈：「可以彈得非常高明，同時又知道沒有人，沒有人可以欣賞你……」(141-142)。

可見這座小鎮如此枯燥乏味了，如同《姚尼奇》中的小鎮一樣，沒有人懂藝術，沒有人懂美，庸俗鄙陋的風氣瀰漫著整體大空間。

在《櫻桃園》中，莊園內部的櫻桃樹白花繁茂，自然之美在陽光下璀璨奪目，特別是從嬰兒房便能看到此番美景。然而這些東西在羅巴金這個

國立政治大學 National Chengchi University

商人的眼中卻是無用的廢物，他眼中是能夠帶來利益的別墅，而不是無用的櫻桃樹。這種庸俗勢力對於詩意空間的入侵，住在裡面的知識分子卻無法抵擋，原因還是特洛非莫夫所說的：

「**大部分的知識分子無所事事，什麼都沒在做，他們其實也沒有能力工作，他們自稱為知識分子，但他們鄙視僕人，對待農人如動物，他們是可憐的學生，從不讀些嚴肅的東西，根本什麼都不做，他們只談論科學，對藝術了解極少**」(131)。

對於人文藝術的追求不再，只強調科技、經濟等等，那麼就會落於粗俗。人少了這些藝術的滋養，如同行屍走肉，如同特利戈林所言：「**人有時候雖然在走動，卻是睡著的**」(58)。當櫻桃樹被砍伐殆盡時，消失的不單是實質空間的莊園，還有陶冶心靈的俄羅斯大自然。因此特洛非莫夫和安妮亞要去建的新世界，並非是一座實質的空間，而是喚醒眾人對於精神的覺醒，不可繼續沉浸在庸碌之中。

莊園的崩毀除了所在地區鄉村的粗鄙風氣、內部居民的軟弱或墮落，更重要的還有外來者的介入，像是《凡尼亞舅舅》中，亞斯特洛夫因為艾蓮娜的到來，疏於照顧造林地，也不看診病人，天天來沃因尼茨基的莊園看心上人。這種原住者被外來者影響的情況在劇本中屢見不鮮。以下筆者將討論原住者和外來者之間關係的衝突，並探討兩者之間在空間上的影響。

表六

劇中的原住者和外來者

	原住者	外來者
《海鷗》	特列普勒夫、妮娜	特利戈林、阿卡汀娜
《凡尼亞舅舅》	沃因尼茨基、亞斯特洛夫、桑妮亞	教授、伊蓮娜
《三姊妹》	安德烈、奧爾嘉、伊莉娜、瑪莎	娜塔莎、佛希林
《櫻桃園》	麗烏波夫、加耶夫、費爾斯	羅巴金

國立政治大學 National Chengchi University

《海鷗》和《凡尼亞舅舅》中，外來者以一種特別的方式呈現入侵莊園的行為，莊園中的狗，皆受到嚇止。

《海鷗》中索林要求將狗放了，不要讓他叫，否則阿卡汀娜又會睡不著：

索林：「(對瑪莎)瑪莉亞·伊莉妮奇娜，我要麻煩你轉告你父親，請他把狗的鏈子放開，要不然會叫個不停，我妹妹昨晚又一夜都沒辦法入睡」（7）。

《凡尼亞舅舅》中艾蓮娜要求守夜人停止打更，帶走狗兒（Жучка,Мальчик），以免教授被打擾：

艾蓮娜：「別敲了，主人身體不舒服。」

守夜人「我馬上就走！（吹口哨）嘿，楚奇卡！你這隻好狗！楚奇卡」（40）！

這兩段是外來者在莊園內部趕走看守莊園的狗，如《海鷗》特烈普勒

夫要探視妮娜，卻被妮娜以狗會吠叫拒絕，狗做為莊園的守護者，將狗趕走是破壞整體莊園合諧的行為。爾後外來者和原住者的衝突日漸增長，外來者慢慢成為原住者，而原住者慢慢成為外來者。

《海鷗》的原住者妮娜和特烈普勒夫，前者前往他處發展，後者在莊園裡自殺，莊園主人索林也病重，不久於世，而外來者阿卡汀娜和特里戈林則回到莊園裡；《凡尼亞舅舅》中的原住者的沃以尼茨基和亞斯特洛夫在莊園中工作一世，卻無法決定莊園的命運，外來者的教授，一回來便計畫賣掉莊園。《三姐妹》的原住者皆被趕出原生地，外來者娜塔莎則佔據房子，砍伐前排的樹木。《櫻桃園》原住者皆被趕出原生地，外來者羅巴金最後成為櫻桃園的主人，將櫻桃園砍伐一空。

莊園空間權力的轉換，在這四齣戲劇中佔有一定的地位。它代表舊有體制無法維持，過去憑藉其過活的人們要脫離體制，開創新局。外來者加速舊體制的崩塌，提醒原住者其生活不可一成不變，必須改變。這一點從小說《未婚妻》(Невеста)可看出，這篇小說創作於 1903 年，與本論文探討的戲劇文本創作時期相同，當中女主角的名字為娜杰日達(Надежда)，在俄文中有希望之意，她原本在鄉村過著一成不變的生活，如她所說，往後一輩子的生活都會像現在這樣一成不變，無止無境！然而從莫斯科來的外來者沙夏喚醒了她對於生活的追求，她離開原生地，前往聖彼得堡。再次回來她看到原生地一成不變，跟往昔一樣，她無法忍受，永別家鄉：「**在她面前浮出一個寬廣遼闊的新生活，而這個生活尚未明朗，充滿神秘，吸引**

著她，招喚著她」(173)。[49]外來者的介入對於人物是一刺激，讓人物脫離舊有的空間，前往嶄新的空間。

《海鷗》的外來者特利戈林和阿卡汀娜，喚醒了妮娜前往莫斯科發展的念頭。阿卡汀娜是著名演員、特利戈林為暢銷作家，兩者皆是妮娜所崇拜的對象，並且都從大城市回來，讓妮娜對城市嚮往：

> **妮娜：「我覺得我們有必要再見一次面，(興奮)包利斯·亞歷克謝葉維區，我已經做了一個無可挽回的決定，已經決定了，我要去演戲。明天我就不會在這裡了，我要離開父親，放棄所有一切，然後展開嶄新的生活.....我要去莫斯科.....像你.....我們可以在那裡見面**」(62)。

《海鷗》的妮娜和《未婚妻》的娜佳相同，兩者出走莊園的契機皆是外來者的提醒，並且暗地離開，與家人訣別，多年後再次回來又出走。嶄新的生活對妮娜如同莊園內的湖泊，極具吸引，但湖泊沒用了！湖泊本身變質，不再是他們理想的泉源，也不再吸引妮娜。

特烈普勒夫沒有出走，他活在只剩枯架的莊園內，沒有內容和創新，與其同樣是外來者特利戈林。特利戈林與《未婚妻》的沙夏一樣，最初扮演喚醒女主角對於新生活的渴望，但自己卻沒有與其同進，最後當女主角已迎向新生活時，他們被拋棄在陳腐的空間裡。因此特利戈林和特烈普勒夫兩位最後都回到莊園，前者前往質變的湖泊，後者故步自封。

《凡尼亞舅舅》中教授和艾蓮娜的到來，讓沃因尼茨基和亞斯特洛夫對於原本生活的不滿到達巔峰，沃因尼茨基對於艾蓮娜的美被庸俗破壞忿

[49]安東・契訶夫著，丘光譯，《帶小狗的女士》，台北：櫻桃園文化出版有限公司，2010，頁 173。

忿不平，而亞斯特洛夫荒廢正事，天天來看心上人，也是加速他們乏味生活潰堤的原因：

沃因尼茨基：「睡覺時間不正常，午餐和晚餐都吃各式各樣加辣的食物，還喝酒——這些都對健康有害！以前都忙得沒閒功夫，桑妮亞和我都要工作——我告訴你——現在變成只有桑妮亞在工作，我睡覺，吃和喝……這不好」（７）。

瑪琳娜：「（搖頭）一切都亂了！教授要睡到中午才起床，茶壺一個上午滾著等他起來。他們來之前，我們和別人一樣，一點以前吃午飯，現在要配合他們總要拖到快七點了。教授晚上讀書寫作，他會在半夜兩點鐘突然按鈴……老天，怎麼啦！要茶！然後你必須把大家叫起來為他煮茶，一切都亂了」(8)！

外來者還沒到來前，沃因尼茨基和亞斯特洛夫將一生都奉獻給莊園，每天過著單調不變的生活，然而教授和伊蓮娜的到來擾亂了原本平靜的莊園，莊園內的原住者的生活因為外來者的到來有了大幅的改變，甚至最後外來者有權力將莊園賣掉，生命的依靠有了巨大的轉變，生活在莊園裡的原住者對於莊園命運無法掌控，而是外來者有改變的權利：

「那時候買莊園的價錢是九萬五千盧布，父親只給七萬盧布，還欠兩萬五千盧布，現在，聽著……當初要不是為了我姐姐——我最愛的姐姐——我願意放棄我可以繼承的份，這個莊園就不可能買下來，而且，我向牛一樣努力工作了十年，才把那筆債務還清……莊園的債務清掉了，狀況良好，都是由於我個人的努力打拼，現在我年紀大了，就打算

把我一腳踢開」(56)！

在原住者和外來者的角色地位上，原住者一直處於被動狀態，他們被迫留在莊園中，面對不可知的命運全然束手無策。《三姊妹》中，隨著娜塔莎與安德烈結婚，開始在三姊妹的莊園擴張自己的勢力。娜塔莎不斷讓原住者的空間不斷變小：「**我一定要跟她講，她可以去奧爾嘉的房間待一陣.....她平常白天都不在家，只是晚上回來睡覺而已**」(111)。她也對美麗的莊園進行修剪：「**就這樣，明天我就一個人了。（嘆氣）第一件事，我要把這條街道上的樅樹砍掉，然後那棵楓樹.....晚上會妨礙視線.....我要到處種花——花，花——到處是花香.....**」(174)。原本充滿詩意的莊園，最後被外來者的娜塔莎大肆破壞，而面對這道庸俗勢力的入侵，有著豐富知識涵養的原住者竟束手無策，任憑外來者將詩意的莊園毀壞。

《櫻桃園》的櫻桃園被外來者羅巴金收購，原住者被迫離開莊園。象徵舊有美好貴族莊園的櫻桃園面臨消失的命運，而這種權力的轉移，從原住者轉移到外來者，也代表著舊有的制度被新的制度破壞，甚至取代。

從《海鷗》到《櫻桃園》，莊園的形象漸進式崩毀。《海鷗》中莊園隨著尼娜的離去、特列普勒夫的自殺，凋零破敗。《凡尼亞舅舅》中莊園隨著教授的離去，又恢復到之前死氣沉沉，萬般寂寥的樣子。《三姐妹》中莊園最後被墜入庸俗的安德烈賣掉，象徵庸俗的娜塔莎大肆破壞原本充滿詩意的莊園。《櫻桃園》中莊園一開始就預言要被拍賣掉，最後被羅巴金買走，從前可以在百科全書上記載用來做果醬的櫻桃園面臨被砍伐的命運。莊園從腐敗到徹底毀滅，在契訶夫戲劇四部曲中漸進式地展現在讀者眼前。莊

園所象徵的舊秩序徹底打破，所有人在這樣的時空背景下，必須要靠自身的努力尋找人生的準則。

二、嶄新世界

契訶夫戲劇中的莊園面臨崩解，劇中人物被迫或志願出走。在四齣戲劇中，嶄新的世界處處可見，《海鷗》的莫斯科；《凡尼亞舅舅》的聖彼得堡、芬蘭；《三姐妹》的莫斯科和《櫻桃園》的巴黎、新世界。處處可見契訶夫新生活的象徵。然而這其中只有只有《海鷗》的妮娜，觀眾可以一窺新世界的雛型。從妮娜的命運走向，我們可以得知契訶夫所認為的「美好的未來」，並非是一般世俗的順遂人生，相反，它充滿了許多未知，冒險和艱難。

《海鷗》中，妮娜成功出走，她要展開全新的生活，開創屬於自己的新世界。出走需要非常大的勇氣，必須放棄一切，不僅僅是放棄原生地，還要放棄舊有的生活，展開截然不同的生活，才能算是真正的出走。莫斯科對妮娜而言是個嶄新的世界，在那裡她從女孩變成了女人，懷了特利戈林的孩子，而後孩子夭折，她了解到人生最痛苦的生死離別，最後蛻變成女演員。從道恩和特列普勒夫的對話，我們得知妮娜出走後的生活並不十分順利，她先是在莫斯科表演、而後在外省，都沒有成功。原生地的親人不認她，還交代僕人不讓她踏進大門一步。愛情，事業和親情的重重打擊，使得妮娜的靈魂一天天變得堅強，正是因為她歷經過這些痛楚，她才能體

國立政治大學 National Chengchi University

悟人生，也因為她真切地熱愛自己的工作，她才能不斷地在這塊領域上耕耘。她找到了自己所熱愛的生活，對於生活的未知性，便不再那麼害怕。

除了《海鷗》以外的其他三部作品中，新世界是個概念，並非實質性的地點。劇中人物永遠無法到達新世界，只能在原有的空間中消耗。這個空間對他們而言是能夠實現一切理想的地方，所有的問題到這個空間便能獲得解決。《海鷗》的莫斯科達到這個功能，它讓妮娜從懵懂無知的女孩蛻變成了解生命的女人。《凡尼亞舅舅》中，教授從聖彼得堡回來，聖彼得堡為大城市，裡面住著許多知識分子，各種新潮的思想充斥著，但教授在彼得堡並沒有汲取新知，反而是守著他無用的學問，活在自己的框架中，沒有進展。同樣的情形發生在《櫻桃園》的麗烏波夫上，巴黎自古自今便是人文薈萃之地，但她去巴黎卻仍過著往昔鋪張奢華的日子，還交了一個男朋友。巴黎的文化底蘊沒有讓麗烏波夫心靈上獲得昇華，她仍舊過著在俄羅斯一樣的生活。這兩種類型與同樣離開原生地前往異地的妮娜有著不同的結果，而教授計劃賣掉莊園去芬蘭定居，也是相同的意義，皆是在異地過著俄式生活。

《三姐妹》中，去莫斯科的夢想，在一成不變的生活中慢慢消耗，一連串生活所是使得這項計畫不斷拖延。莫斯科在《三姊妹》中並非是實質意義上的空間概念，而是象徵到達不了的美好未來。人們永遠都在追求心靈上美好的未來，這種心靈上的滿足並不是金錢或是愛情可以填補的，也不是工作，而是生為一個人的價值，自我存在的意義。在契訶夫戲劇中，愛情、金錢最後都破滅，但自身的價值不會，如同《海鷗》的妮娜，最終

找到自我，成為不朽。

《櫻桃園》中，最後每個人被迫出走，目的地每個人都不曉得，但仍要出走，因為過去庇護它們的莊園已倒塌，他們要去另闢新世界。最後安妮亞和特洛非莫夫對於新生活的呼喊，展現了契訶夫積極的樂觀性。在契訶夫最後一部戲劇《櫻桃園》中，契訶夫終於明白寫出告別過去，迎接新生的概念。新世界在《櫻桃園》中不向前三部作品有點出實質的空間，而是抽象的意義。要自己去創造新世界，不是前往某處生活就會變好，而是打破現況，創造價值。如同櫻桃園的羅巴金所說：「**這整個地面必須清除一番……所有的建築必須拆除，包括這棟房子，這已經沒什麼價值了，還有，櫻桃樹要全部砍掉……**」(106)。

新世界的定義從《海鷗》的莫斯科到《櫻桃園》的新世界，從實體空間到抽象空間，劇中人物被迫展開行動，新世界不存在空談中，而在實踐裡。當舊生活的莊園徹底毀滅，每個人被迫出走，尋找新世界，重新建立自己的樂園。

從此點看，在契訶夫的戲劇中，莊園的崩壞，正是將沒有價值的事物徹底摧毀，唯有徹底摧毀，才有新生的可能，僵化的體制崩解，合宜的新秩序才會建立。沒有價值的事物毀滅，嶄新、對人類有益的新世界建立起來，對整體人類而言，正是美好的結果。

舊事物的消亡是一種循環，空間和時間的循環一樣，沒有什麼是永恆不變的。歷史上朝代更迭，雖然是同一塊土地，但土地上的景物已物是人非。俄羅斯在宗教上從多神信仰到東正教，從無神論至現在多元信仰；政

國立政治大學 National Chengchi University

治上從氏族部落到沙皇政權，從共產制度到現在的民主政體。空間上景物變化跟生命輪迴一樣，此長彼落，告別舊生活才能迎接新生活。

第二節　細部景致

契訶夫莊園的衰亡與人物的命運切身相關。四齣契訶夫戲劇中莊園象徵整體大環境搖搖欲墜，而在契訶夫戲劇的鋪陳上，透過空間的位移和舞台佈景，傳達人物內心的波動。大空間已於第一節說明，此節將探討戲劇中的小空間。契訶夫戲劇中的莊園設置許多景色，而這些景色都有其象徵意義。《海鷗》中的湖泊、小舞台；《凡尼亞舅舅》中的造林地；《三姐妹》中的老花園；《櫻桃園》中的櫻桃園。這些細緻的景觀補充莊園大空間下的不足，傳達出劇中人物的內心。

劇中人物皆是知識分子，他們在社會上享有豐富的資源和崇高的地位。然而在面臨庸俗勢力的入侵，他們生活的空間不斷壓縮，最後被逐出原生地。空間上的位移使得新舊世界交替的氛圍更加強烈，這種氛圍在後面兩齣戲劇更加明顯：《三姐妹》的三位姐妹被庸俗的娜塔莎趕出房子；《櫻桃園》中的眾人最後因為羅巴金成為新主人，被迫出走。

空間的位移從大空間慢慢轉入小空間，而這個小空間聚焦於劇中主要角色的私人房間。特別是在《海鷗》和《凡尼亞舅舅》。契訶夫特別詳加敘述特列普勒夫和沃因尼茨基的房間擺設，戲劇的重心一步步聚焦在人物的內心世界。每一齣戲都有一幕的場景在房間，《櫻桃園》甚至有兩幕，因此

國立政治大學 National Chengchi University

房間在這四齣戲劇中的空間分析占有重要的地位。

筆者先將每齣戲每幕的空間整理出來，分析空間位移與事件、人物內心的關係，在探討每齣戲劇中「房間」所要傳達的意義。再分析每齣戲劇中的小空間，各個景觀在各齣戲劇中的象徵意義。

一、空間位移

劇中人物內心不僅是隨著情節的變動而變化，也跟著每幕的空間而變，整體戲劇的氛圍也因為每幕的空間不同而給觀者不同的感受。以下筆者整理出各劇每幕所設定的空間，以便分析。

表七

各劇每幕的場景	
《海鷗》	
第一幕	公園的一個角落，而公園是索林的莊園的一個部份。一條寬廣道路從觀眾席往公園的深處延伸，通向一個湖泊，道路被一個臨時草率搭建的舞台隔開，這個舞台顯然是專供業餘的表演。由於舞台的關係，所以遠處的湖泊看不見。舞台的左右兩邊各有草叢，幾張椅子，一張小桌子。
第二幕	打槌球的草地，花圃，背景的右方是一棟房子，有一個大陽台，左方是湖，在陽光下閃亮發光。槌球草地的旁邊，阿卡汀娜、

國立政治大學 National Chengchi University

	道恩及瑪莎等三人坐在一棵老菩提樹蔭底下的長板凳上，道恩的膝上有一本書，打開著。
第三幕	索林家中的飯廳。左右兩側各有一扇門。有一個餐具架子，一個藥櫃，飯廳的中間有一張桌子。一個行李箱，一個放帽子的盒子，看樣子有人準備要出遠門。特利戈林在吃早飯，瑪莎站在桌旁。
第四幕	索林家中的一間客廳，現在已由康斯坦丁・特列普勒夫改為書房，左右兩側的門通往房子的其他部分，中間的法式窗子通往外面陽台。房間裡除了一般客廳傢俱之外，右角落有一張書桌，靠近左側門旁有一張沙發和一個書架，書散置在窗台及椅子上。一個有燈照的檯燈已經點亮了，房間半明半暗，可以聽到樹被風吹動的沙沙聲響，煙囪裡不斷傳來風的號叫聲，守夜的人正在打更鼓。
《凡尼亞舅舅》	
第一幕	花園，房子的一部分，可以看到陽台。道路上一顆白楊樹底下，一張桌子擺好了準備喝茶用。有幾張椅子和板凳，其中一張上面擺著一把吉他，離桌子不遠處有一個鞦韆。
第二幕	索雷布利亞科夫教授家中的飯廳。教授坐在窗前的扶椅上，窗子開的。
第三幕	索雷布利亞科夫教授家中的客廳，有三個門，左右及中間各一。
第四幕	沃因尼茨基的房間，是他的臥房，也是莊園的辦公室，靠近窗

國立政治大學 National Chengchi University

	口有一張大桌子，上面擺滿帳簿和各類文件；有一張書桌、幾個書架及磅秤。有一張給亞斯特洛夫用的較小的桌子，上面有顏料、畫畫的器材及一個大公事紙夾。有一個鳥籠，裡面有一隻鷗掠鳥。牆上有一幅非洲地圖，顯然沒有人在用。有一張裱著油布的大沙發，左邊有一扇門，通往其他房間，右邊也有一扇門，通往走道，門檻放有腳踏墊，以免農人進來時弄髒地板。
《三姐妹》	
第一幕	普羅卓洛夫家裡，有圓柱的客廳裡，後面是一間大的接待室。接待室裡的一張桌子已經鋪好準備要吃午飯。
第二幕	場景同第一幕。娜塔莉亞・伊凡諾夫那穿著睡衣，手上拿著蠟燭進場，她在安德烈臥房的門口停了下來。
第三幕	奧爾嘉和艾蓮娜的房間，左右各擺一張床，用屏風圍著。舞台外傳來救火的警告鈴聲，這場火已經燒了一陣了。
第四幕	普羅卓洛夫家的老花園，坐落於一條植有樅樹的大道尾端，可以看到河流，河流的另一邊是森林。左邊是房子的陽台，陽台上有桌子，桌上已擺好酒瓶和杯子……不時有人從接上經過這個花園走向河流那邊，四或五個士兵疾步走了過去。
《櫻桃園》	
第一幕	一個仍然叫做嬰兒房的房間，其中一個門通向安妮亞的房間。櫻桃樹已經開花，但櫻桃園裡依舊很冷。房間的窗關著。
第二幕	草地上，一座傾斜且已荒廢的小教堂；旁邊有一口井，幾塊像

國立政治大學 National Chengchi University

	墓碑的大石頭，還有一張舊的長板凳。可以看到通往耶夫大廈的一條道路，路的一旁是櫻桃園的起端，種有幾棵高大的白楊樹。遠處有一排(電報)電線桿，更遠處接近地平線的地方可以隱約看見一個大城市的輪廓。
第三幕	一道拱門將客廳和跳舞的房間隔開，蠋台已經點亮，第二幕裡提到的那個猶太樂團正在走道上演奏音樂。
第四幕	場景同第一幕，沒有窗簾，牆上沒有掛畫，牆角堆放著一些家具，好像要賣的，感覺很空曠，靠近外門，舞台的後方，堆放著皮箱、旅行袋等等。左邊的門開著。

在這四齣戲劇中的空間轉換，除了《櫻桃園》外，前三齣戲都有從大空間慢慢轉移至小空間的安排。《海鷗》從花園到飯廳，再到特列普勒夫的房間；《凡尼亞舅舅》從花園到飯廳，再從客廳到沃因尼茨基的房間；《三姐妹》從客廳到奧爾嘉和艾蓮娜的房間，最後一幕則是被破壞殆盡的莊園花園。而《櫻桃園》則是一開始便是看的到外面櫻桃樹的嬰兒房，然而這個嬰兒房與最後一幕的嬰兒房形成一個對比。第一幕的嬰兒房伴隨著開滿白花的櫻桃樹，而最後一幕的嬰兒房則是家徒四壁，一片乾淨地白茫茫的意象。

空間的轉移，由大而小，由莊園轉入房間，房間則代表一個人的內心世界。特別是《海鷗》和《凡尼亞舅舅》中，場景為私人房間的一幕，契訶夫詳加敘述房間裡的擺設，用許多的物品來詮釋人物的內心世界。以下

筆者先分析《海鷗》中特列普勒夫和《凡尼亞舅舅》中沃因尼茨基的房間，再闡述《三姐妹》中第三幕奧爾嘉和艾蓮娜房間在劇中所扮演的角色，最後探討嬰兒房在《櫻桃園》中開頭和結尾的對比。

《海鷗》最後一幕的場景是特列普勒夫將原本的客廳改造成自己的書房，裡面的燈光半明半暗，書散落在窗台和椅子上，特別是煙囪裡傳來風的號叫聲，使得整體氛圍變得幽暗。散亂的書與特列普勒夫的苦悶相互映照，他即使在莫斯科和聖彼得堡成名，也無法讓母親欣賞他的作品。他的內心如同自己的房間一樣紛亂：「**我自己一個人，沒有一個人的感情可以給予我溫暖，我覺得很冷，好像生活在地牢一般，無論我寫什麼，就是乾癟、僵硬、黑暗**」(84)。在昏黃的燈光下，他在這間房間與妮娜相會，他發現妮娜與他不同，妮娜勇敢出走莊園，迎向生命的殘忍，體悟到自己的使命，找到自身的價值。而他被困在莊園，走不出去，甚至活動的空間只有房間到花園：「**這樣子康斯坦丁·加甫利洛維區在這裡工作比較方便一些，他隨時可以出去花園，去思考什麼的**」(69)。

昏暗的房間與破舊的小舞台相互輝映，小舞台是當初特列普勒夫和妮娜的藝術結晶，但此時已變得破舊、可怖、像顆骷顱。而昏暗的房間是現在特列普勒夫的內心世界，陰鬱、失去希望，陷入深沉的沮喪之中。他甚至形容自己的房間如地牢一般，大至整個莊園，小至自己的房間，都將特列普勒夫牽制住，讓他無法逃脫，眼看自己的生命在這個小地方空耗，而妮娜走出去，闖出自己的一片天地，內心的挫折加深，最後再度自殺。

《凡尼亞舅舅》最後一幕場景的房間除了是沃因尼茨基的房間，也是

莊園的辦公室。房間與辦公是的空間是同一個，這代表這個莊園是由沃因尼茨基一手統籌，他盡心盡力為了莊園付出，這一輩子都奉獻給了莊園，結果為後他竟然無法守護莊園，反而讓一個外來者——從未為莊園盡一份力的教授有權利將其拍賣掉。與《海鷗》的特列普勒夫一樣，沃因尼茨基也被困在莊園裡無法脫身，生命就在莊園裡慢慢消磨，等於是與莊園的命運休戚與共，因此當他得知教授要將莊園拍賣掉時，完全無法接受：「**你毀了我的生活！我沒有真正活過！因為你的關係，我毀滅糟蹋了我生命中的黃金歲月，你是我最痛恨的敵人**」(57)！而教授身為一個外來者，完全不懂沃因尼茨基得付出，他甚至不願了解：

> 沃因尼茨基：「二十五年來都是我在照顧這個莊園，我努力工作，像最忠心的管家那樣寄錢給你用，這段期間你從未對我說過一聲謝謝，這段期間——從我年輕到現在——我固定收你一年五百盧布的薪水，施捨給乞丐的錢都要比這個多！你從未想過要增加一盧布」！
>
> 教授：「我怎麼知道這件事情？我又不是懂得實際生活事務的人，我完全不懂這些事情，你可以自己去加薪的，隨你喜歡，愛加多少加多少」(56)。

這個房間除了是沃因尼茨基的辦公室，也是亞斯特洛夫做事情的地方。而裡面裝有鷗掠鳥的鳥籠，代表著沃因尼茨基和亞斯特洛夫無法從莊園脫離的命運。兩人的生命如同鷗掠鳥，被困在這座像鳥籠的莊園中，無法脫身。

《三姐妹》第三幕的空間在奧爾嘉和艾蓮娜的房間中，在這裡，所有

的衝突都白熱化，每一道人物情緒的暗流皆攤在觀眾和劇中人物眼前，一切汙穢骯髒的問題都在這間房間拋出來。

首先是娜塔莎庸俗勢力的擴張：過去身為知識分子的三姐妹，對待下人十分敦厚，然而娜塔莎在一幕第一次要將原住者趕出去，首先就是從保母安費莎(Анфиса)下手：

「(對安費莎，冷冷地)你竟敢在我面前坐著！站起來！出去！(安費莎出去，一會兒)不知道為什麼你還留著那老太婆，我真搞不懂」(137)！

接著與奧爾嘉攤牌：

「我們必須達成一樣協議，奧爾嘉，你在學校——我在家裡，你在教書——我料理家務，我說僕人怎樣的時候，我知道我在說什麼，我自己很清楚。明天，那個老賊，那個老太婆，(頓腳)一定得走路！看你敢不敢怎麼樣！敢不敢！(恢復平靜)真的，要是妳不搬去樓下住，我們一天到晚到在吵架，真可怕」(139)！

此時的娜塔莎，在這間房間露出了最兇殘的面目，她不再是前兩幕那個自卑的娜塔莎，她儼然成為家中的女主人，統轄著這座屬於三姊妹的莊園，莊園權力的轉換，從三姊妹到娜塔莎手中，面對這娜塔莎這股庸俗勢力的威脅，三姊妹節節退讓，絲毫沒有抵抗能力，在這一間房間嶄露無遺。

緊接著是庫力金與瑪莎之間婚姻的破碎：在庫力金尋找瑪莎無果後，庫力金累垮了，他對著奧爾嘉說出真心話：

「奧爾嘉，親愛的.....我常常在想，當初要不是為了瑪莎，我一定

國立政治大學 National Chengchi University

會娶你，奧爾嘉，你很好……我累壞了」(140)！

庫力金和瑪莎之前相敬如冰，在此時終於揭曉，兩人再也無法維持彼此的婚姻，卻又不願開口面對，在這一幕，兩人的婚姻正式破滅，然而最後又無疾而終，彼此在不幸的婚姻裡痛苦，無法脫身。

再來是契布提金揭開娜塔莎和普洛托帕波夫的婚外情：

「**你們的眼睛哪裡去了？娜塔莎正在和普洛托帕波夫談戀愛，你們看不出來，你們坐在那裡，卻沒看到眼前發生的事情，娜塔莎正在和普洛托帕波夫談戀愛……**」(143)。

娜塔莎的外遇其實大家看在眼裡都明白，然而大家都只關注自身的事情，沒有人想去處理這個問題，就連當事人安德烈也不願意面對事實，他不斷的催眠自己娜塔莎是莊重賢淑的妻子，然而在娜塔莎惡劣行徑暴露後，他只說了：

「**妻子就是妻子**」(164)！

這句話在契訶夫原始的版本中，安德烈在關於娜塔莎的行為有一大篇獨白，最後契訶夫刪去整段，讓安德烈只說了這句話。[50]這句話表達了安德烈多少的無奈，他無法制止娜塔莎的行為，個性上的軟弱讓他對於她的外遇視若無睹，面對生活的無奈，他無能為力，只能與其墮落下去。契訶夫用一句話代替兩大頁獨白，呈現安德烈激動又無奈的心理潛流。

接著是莊園的事情：

「**我在說安德烈……他把這幢房子抵押給銀行，錢他老婆全部拿走**

[50]史坦尼斯拉夫著，翟白音譯，《我的藝術生活》。頁 234。

國立政治大學 National Chengchi University

了，但是這房子並不是他一個人的，我們四個人共有的！如果他是個端正的人，就應該了解這個」(147)。

三姊妹的莊園在這一幕正式毀壞，除了娜塔莎的入侵，安德烈將他們的莊園抵押給銀行，也讓三姐妹在這個家無法立足，一切的權力都給了娜塔莎，三姐妹只能任人宰割。

然後是瑪莎坦承與佛希林的愛情：

「親愛的姐姐和妹妹，我要告白，我的靈魂正在煎熬，我只對你們告白，以後對誰也不會講的……我現在就要告訴你們。（柔和地）這是我的秘密，我要讓你們全盤知道……我再也不能隱瞞了……（停頓）我愛……愛……我愛那個人……你們剛才已經見過他了……好吧，事情就是這樣，一句話，我愛佛希林」(150)。

前面有庫力金在精神上背叛了瑪莎，這裡則是瑪莎坦白了她對佛希林的愛意。兩人貌合神離的婚姻在這一幕終於破裂，對大家坦白一切。

最後是安德烈的自白：

「讓我把事情說完我就走，現在……首先，你們和娜塔莎，我的老婆，作對，從我結婚那天開始我就注意到了。娜塔莎是個端莊誠實的女人，率直，而且高尚——這是我的看法！我愛她，也尊敬她，你們了解，我很尊敬她，所以堅持別人也要尊敬她。我再重複，她是一個誠實高尚的人，而你們的牢騷，恕我直說，太捉摸不定了。(停頓)其次，我沒有成為教授去從事學術工作，你們似乎頗有微詞，我現在為地方委員會服務並沒什麼不好，我認為這個工作的性質和做科學研究一樣神聖高尚，

我是地方委員會的一員，如果你們想知道，我要說的是，我以此為榮……(停頓)第三點……我要說些別的……我沒有徵求你們的同意就把房子抵押了……我為此覺得有罪惡感，是的，我要求你們諒解，為了債務，我不得不出此下策……三萬五千盧布的債務……我不再賭錢了，不久前已經戒掉了，不過另外有一點我想為我自己辯解的是，妳們女孩子有津貼可拿，而我沒有什麼……收入，如此而已……」(152)。

此時安德烈已徹底庸俗化了，他不願意正視問題，不斷地欺騙自己也欺騙他人，他曾經的夢想已經隨著娜塔莎留給他的燭火一樣，慢慢熄滅，知識分子的情操在此時消失殆盡，只是一個庸俗之人。

《三姐妹》中，奧爾嘉和艾蓮娜的房間變成一切衝突白熱化的場所，每個人都跑來說出自己內心最深沉的秘密，就連索里昂尼和男爵的衝突也浮上檯面，為爾後的決鬥埋下伏筆。兩人共擠一室的房間，象徵劇中人物已無力再支撐一連串事件的壓力與打擊，他們著急地尋找出路，無法再壓抑自己內心的想法，設法逃離這座囚禁他們心靈的莊園。

《櫻桃園》的嬰兒房是第一幕和最後一幕的主場景，但兩幕的情景已大不相同。第一幕的櫻桃園伴隨櫻桃樹的花開，充滿詩意。白色的櫻花開滿整片櫻桃園，象徵往昔美好的時光，而嬰兒房正呼應著沒落貴族童年的記憶。繁華、榮盛的過去，讓麗烏波夫從巴黎一回到莊園就馬上來這裡：

「嬰兒房……親愛的，嬰兒房……我小時候習慣在這裡睡……（哭）現在，我覺得像又回到了小孩的樣子，我……（吻她的弟弟加耶夫和瓦莉亞，然後又再吻一次弟弟）瓦莉亞沒什麼變，看起來還是像個修女，

我還認得杜妮雅莎.....（吻杜妮雅莎）」(97)。

麗烏波夫和加耶夫仍無法忘記過去美好的時光，充滿詩意的櫻桃園和他們童年回憶的嬰兒房比鄰，這一切是多麼令人心醉、嚮往。

然而在最後一幕，櫻桃園被拍賣後砍伐殆盡，童年的嬰兒房環堵蕭然，沒有窗簾，牆上沒有掛畫，只有幾個皮箱和旅行袋。嬰兒房和櫻桃園的毀壞象徵著舊時代正式謝幕，要被埋在時間的洪流之中。，而活在裡面的人，要開始正視問題，尋找新出路，開發自己的心世界。麗烏波夫和加耶夫不能再繼續躲在嬰兒房中，過著過去那種未經世故、花錢如流水的豪縻生活，他們必須面對自己的人生，為自己負責。

二、內部物件

劇中除了大空間的莊園外，還有一些象徵人物內心活動的道具或佈景。雖然這些物件在戲劇中占有非常小的部分，甚至只出現一次。但在風雨飄搖下的舊莊園中，它們代表著劇中人物在亂世下的一點微弱的，心靈上的波動和感觸。透過這些細微的物件，我們得以了解契訶夫筆下劇中人物在面臨內心矛盾時的掙扎。

以下筆者將戲中的這些物件整理出以便分析。

表八

各劇象徵人物內心活動的物件

《海鷗》	小舞台、湖泊、飛躍湖泊的海鷗、被射殺的海鷗、海鷗標本、特利戈林破爛的衣服
《凡尼亞舅舅》	森林、地圖、沃因尼茨基的領帶
《三姐妹》	腰帶、外語、大火、燭火和大學講義
《櫻桃園》	櫻桃園、巴黎、河流

《海鷗》

一、小舞台

小舞台在一個開放的空間中，它在戲劇一開始拉起布幕象徵著新生活，特烈普勒夫的小舞台融合兩類景觀：人工景觀和自然景觀。人工景觀在於舞台本身，自然景觀是當作布景的湖泊、月亮。月亮會影響湖泊的潮起潮落，劇場開始是一輪滿月，是湖泊漲潮之時，所有藝術理想達到最高峰，爾後便往下降。

月亮在此代表失望、失敗、死亡。[51]特烈普勒夫的戲劇也是充滿了嘲諷、輕視等負面情緒，最後被迫中止，它是特列普勒夫和妮娜第一次的戲劇藝術結晶，卻面臨凋零的命運。最後一幕，梅德威丹科：

「花園裡很暗，我們應該告訴他們把那個舞台拆掉，光禿禿在那兒，又顯得醜，像個骷髏，那塊戲幕老是被風拍打著，我昨晚經過那裡，好像聽到裡頭有人在哭」(66)。

[51]Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтическиемодели. Ростов н/Дю: Изд-во Foundation, 2012. С.147.

我們得知小舞台已經變成破爛無比，原本美好詩意的形象在最後被摧毀。

二、湖泊

詞源學家法斯梅爾（M.Фасмер）認為古斯拉夫文的湖泊（озера）與邊

界（межа,край,граница）有關。[52]在《海鷗》中，共有六座莊園建在湖泊旁邊：

「十或十五年前，幾乎每一個夜晚都可以在這湖上聽到音樂，聽到有人唱歌，這一帶有六棟鄉村別墅，我記得那些笑聲、吵鬧聲、以及槍聲.....還有戀愛事件，不斷的戀愛事件」(21)。

因此筆者推論此湖泊的範圍非常大，並非是一般莊園裡的小池塘，它的邊界擴及到外面的世界，到其他的莊園。學者帕佩爾尼(З.Паперный)認為在《海鷗》中，湖泊超越了風景的意義，沒有了湖泊，整體的形像象徵便難以營造。[53]湖泊將每個莊園隔開，並且距離十分得遠，才使得妮娜必須趕著馬才能從父親的莊園來到索林的莊園。她居住的莊園是亡母留下來的，湖泊和河流的其中一個變形意義是陽間和陰間的邊界，[54]因此這座湖泊可以說是妮娜從死氣沉沉、囚禁她的莊園到她美好夢想的舞臺中間的過

---

[52]Фасмер, М. *Этимологическийсловарьрусскогоязыка. Т.4.* С.549.轉引自 Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтическиемодели. С.131.

[53]Паперный, З. *«Чайка» А.П.Чехова.* С.33. 轉引自 Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтическиемодели. С.129.

[54]Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтическиемодели.С.131。

渡，象徵著妮娜從死亡來到新生。

在充滿詩意的湖泊前面展演特列普勒夫和妮娜的藝術夢想，那時候的他們充滿希望，對於未來充滿理想，為了自己的夢想不畏懼任何困難：

「**我父親和他的老婆不肯讓我來這裡，他們說演戲是浪蕩不羈的行為……他們擔心我會真的去演戲……可是我被這個湖吸引過來了，像一隻海鷗……我心裡想的全是你**」(12)。

湖泊在這裡象徵著他們的夢想，他們是被夢想吸引過來的海鷗。

第二幕湖泊也吸引了劇中的三隻海鷗，湖泊沒變，仍是他們的夢想和理想的投射，但海鷗變了，牠變成了三種不同類型的海鷗，海鷗的三種類型於下闡述。

最後一幕的湖泊已不再是湖泊，它變成了海：「**湖上有浪花……很大**」(65)。海充滿了危險，[55]旁邊的小舞台變成破舊不堪的廢墟，此時他們的夢想已全部消滅，夢想消失轉而變成危險的暗流。特列普勒夫和特利戈林飛不出這座已轉變成海的湖泊，因此最後他們被海上危險的浪花打落，一個死亡另一個變成標本。

三、飛躍湖泊的海鷗、被射殺的海鷗、海鷗標本

在《海鷗》裡面，海鷗的形象共以三種型態呈現，而這三種型態分別有相對應的劇中人物：以下筆者整理出表格，以便分析：

表九

[55]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols. Cambridge: University Pr, Cambridge, 1999.P179.

《海鷗》中海鷗與其相對應的劇中人物	
海鷗的三種類型	代表人物
飛越湖泊的海鷗	妮娜
被射殺的海鷗	特列普勒夫
做成標本的海鷗	特利戈林

飛越湖泊的海鷗

湖泊既是莊園的一部分，便跟莊園的束縛有所連結，穿越湖泊就是出走莊園，妮娜出走莊園就像是飛越湖泊的海鷗。妮娜一開始還沒踏出莊園時，美好的愛情和藝術的夢想使她充滿希望。而在出走莊園後，生命的殘酷讓她精神耗弱：

「他不相信劇場，他老是嘲笑我的夢想，慢慢的，我自己也失去了信心，接著是由愛所產生的焦慮、嫉妒，以及對嬰兒的擔心.....我變得卑微瑣碎，我的表演也變的平淡乏味.....我不知道如何控制我的雙手，不知道如何站在舞台上，也無法控制自己的聲音，你無法想像感受到自己表演很糟的那種感覺.....」(85)。

在愛情、親情和藝術的挫折上，妮娜和特列普勒夫有一樣遭遇，卻各自有不同的結果。愛情上都被拋棄：特列普勒夫被妮娜拋棄，妮娜被特利戈林拋棄。親情上都不被認可：特列普勒夫的才華不被阿卡汀娜認可，妮娜的才華不被父親認可。藝術上皆遭遇打擊：特列普勒夫的新形式戲劇不被大家所接納，妮娜的表演不被大家稱讚。然而妮娜用行動展現了她強大

的意志力，她沒有被生活摧毀，她熱愛自己的工作，知道自己存在的意義，在越過崎嶇道路後達到生活的目的，對自己的充滿信心。[56]

被射殺的海鷗

特列普勒夫在第二幕中打死了海鷗，在第四幕中他打死了自己。被射殺的海鷗與特列普勒夫有絕對的相關性，海鷗被射殺，便無法飛越湖泊，逃離莊園。特列普勒夫的命運也是如此，與妮娜不同，他的意志沒有那麼堅強，第一幕的家庭劇院他只因阿卡汀娜的嘲諷就斷然中止演出，直到最後他雖然成名，但仍在乎母親的看法，沒有看到外面世界對他的讚美。

他反對舊有的劇場形式，想另闢新形式的戲劇，但最後仍落入舊有的窠臼：「**（準備寫作，念著剛不久前寫的）我一直在談新形式，可是現在我覺得自己卻漸漸又落入傳統的窠臼……**」(81)他對於自身創立新形式的意志力不夠堅強，無法繼續堅持自己的夢想，沒有自己形成一套體系，就如道恩所說：「**唯一的缺點是，他沒有一個確定的目標，他只創造一些印象，此外別無其他，當然，光有印象是不夠的……**」(79)因此最後他看到妮娜找到了人生的道路，而他在莊園園空耗了那麼多年的時光，要脫離莊園已不可能，最後以自殺這種非常激烈的手段離開莊園。

做成標本的海鷗

做成標本，代表型態被固定住，失去了自由也失去了自身的意志。特利戈林在《海鷗》中，他的藝術型態已被世俗固定，始終跳脫不出前人的窠臼：「**我喜歡讀還沒印好的校樣，可是……一旦印刷成書，我無法忍受了，**

[56]徐祖武主編，《契訶夫研究》，頁 209。

我覺得全都不對勁，全都錯了，根本就不該寫的，我感到悲哀懊惱.....（笑）然後群眾讀了我的作品，他們會說：『是的，迷人，聰明.....很迷人沒錯，但是和托爾斯泰比還差得遠，』或是：『是好作品，可是屠格涅夫的《父與子》更好。』就這樣，我到死都會只是：迷人和聰明，迷人和聰明——只有這個而已。我死了之後，我的朋友會來到我的墓旁，說：『特利戈林躺在這裡：一位好作家，但屠格涅夫比他好』」(42) 。特利戈林陷在無法超越前人成就的焦慮中，加上其意志薄弱，因此他只能活在醉生夢死的生活當中。他自己說過要是他住的地方有一座湖，他什麼事都不會做，也不會去寫作，每天就是去釣魚。特利戈林渾渾噩噩國生活，庸庸碌碌，沒有自我意志，隨著大眾盲目跟從，最後與這庸俗的環境同流合汙。[57]

四、特利戈林破爛的衣服

契訶夫看過藝術劇院的《海鷗》後，跟飾演特利戈林的史坦尼斯拉夫斯基

道：「演的好極了！聽著，演的好極了！只是你需要破鞋跟花格子褲。」因為在舞台上，史坦尼斯拉夫斯基身穿極為典雅的白色服裝。一年後，史坦尼斯拉夫斯基恍然大悟：「當然，鞋子必須是破的，褲子必須是花格子，特利戈林一定不能長得漂亮。這角色的諷刺性就在這裡：一個男人應該是作家，寫動人傷感的小說，這一層對年輕而涉世未深的女子來說是重要的，妮娜·查列奇娜亞一類的女子便會一個個跑來，摟住他的脖子，毫不注意他缺乏才華、不漂亮，穿花格子和破鞋。只在以後，當女孩子們和這些「海

[5757]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols.P.212。

鷗」所鬧的戀愛事件過去了，他們才開始明白這是孩子氣的想像，這種想像在她們的頭腦裡，把簡單的庸才變成了大天才。」[58]

特利戈林被自己虛華的名聲困住了，他沒有找到自己真正想寫的題材，沉迷在庸俗的名氣當中，享受這份名氣帶給他的好處。如同《凡尼亞舅舅》中的教授，整日庸碌，沒有找到自己在學術領域上的定位。特利戈林也是如此，他找不到自己在文學當中的定位，無論他怎麼寫，都會落入前人的窠臼之中。

《凡尼亞舅舅》

一、森林

森林在文化意義上有永恆和更新之意，森林中也充滿建立人類文明的資源和材料。[59]因此在《凡尼亞舅舅》中的亞斯特洛夫對於森林的破壞感到痛心：

「**俄羅斯的森林不斷被砍伐，幾百萬棵的樹被破壞，野生動物和鳥類的棲息場所被摧毀殆盡，河流被堵塞變得乾涸，美麗的風景消失了，永遠不再回來**」(17)。

俄羅斯這塊土地上的人不斷破壞這座美麗的櫻桃園，環境被破壞，上頭的人們也無法安身。這也表現出亞斯特洛夫對於現狀的不滿，他充分了解到他所居住的空間已被破壞殆盡，必須開始振作，重建一座新的森林：

亞斯特洛夫：「每當我經過曾經被我救起來的農人的林地，或每當我聽到我親手種植的小樹發出沙沙響聲時，我了解到氣候多少已在我的掌

[58] 史坦尼斯拉夫斯基著，翟白音譯。《我的藝術生活》，頁 224-225。
[59]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols. Cambridge: University Pr, Cambridge, 1999.P79

握之中，如果一千年後人們日子因此而過得快樂，我知道我多少有一點貢獻。每當我種下一棵樺樹，看著它長出葉子，在風中擺蕩，我內心充滿了驕傲.....」(18)。

二、地圖

地圖在《凡尼亞舅舅》中出現兩次，第一次為第三幕時亞斯特洛夫打開造林地的地圖，描述著在這塊土地上從前的生態：「**在這湖上面有天鵝、鵝、鴨子等等，聽老一代的人說，以前還有各式各樣的鳥類，數不清，成群結隊飛來飛去.....**」(47)。亞斯特洛夫深愛著自己生長的土地，對於這塊土地他充滿理想，面對現今人們大肆毀壞它，亞斯特特洛夫雖然感到十分痛心，卻也只能憑藉一己之力來盡一點心力，而無法挽回環境惡化的命運。

第二次出現在最後一幕，牆壁上掛著非洲地圖，亞斯特洛夫要離開莊園：「**我要在羅茲德斯特文諾耶的鐵匠那裡停一下，要不然沒別的法子。（走向非洲地圖看著）現在非洲那邊，我猜一定熱得很**」(73)！平白冒出一個與俄羅斯無關的非洲地圖，象徵眾人與原生地的關係消亡，劇中人物面臨莊園崩塌的命運，心卻已飄到遠在千里之外的非洲。之前的衝突彷彿不存在，一切回歸往昔的平靜。

三、沃因尼茨基的領帶

契訶夫與演員討論劇中角色服裝時，提到沃因尼茨基的領帶。在《凡尼亞舅舅》中，沃因尼茨基後來槍殺教授未遂，一個大半輩子生活在莊園的人，契訶夫給他的服裝是絲質領帶：

「**他有極好的領帶；他是文雅、有教養的人。表現我們的地主穿著**

擦了油的長靴走來走去，是不真實的。他們是了不起的人。他們穿得很好。他們從巴黎訂製衣服。這一切都寫下來了呀。」[60]

沃因尼茨基的苦悶便在此，他和亞斯特洛夫皆是有才華和教養的人，而非傳統不學無術的地主。但他們被迫在這窮鄉僻壤中度過大半輩子，而虛偽的教授，卻在大城市裡享受榮華富貴，接受大家對他的景仰：

「以前你對我們而言是屬於較高層次的人.....我們都熟讀你所寫的文章.....可是現在我的眼睛睜開了！我把一切都看清楚了！你寫關於藝術的東西，對藝術卻一無所知！所有你的作品，我以前那麼熱愛，現在在我看來卻是一文不值，你欺騙了我們」(57)！

《三姐妹》

一、腰帶

服裝在《三姊妹》中有十分強烈的對比——三姊妹和嫂嫂娜塔莎。契訶夫描寫三姊妹的衣服為：

「奧爾嘉穿著女子高中教師的深藍色制服，一邊走來走去，一邊改著作業簿；瑪莎坐著讀一本書，她穿黑色衣服，帽子放在膝蓋上；愛蓮娜穿著白色衣服，站著若有所思的樣子」(81)。

三姊妹的服裝顏色都十分樸素，深藍色、黑色、白色都與三姊妹的低調涵養相互輝映，而我們可以從瑪莎的話中看到娜塔莎的服裝：

「喔，她的穿著是如何一副德行！倒不是她穿的衣服難看或不合流行，簡單的講，就是可怕。她會穿一條怪異的、俗麗的、代有粗俗襯邊

[60]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols.P.226-227。

的黃色裙子，上面是紅色襯衫。還有，臉頰上抹有多厚的粉」(95)！

娜塔莎服裝的顏色都是俗氣鮮豔的顏色，黃色、紅色、綠色還有亮色，這些都與三姊妹樸素的服裝顏色大相逕庭。

腰帶在劇中共出現兩次，第一次為第一幕娜塔莎出場時繫著一條綠色腰帶，奧爾嘉見狀馬上提醒她：「**（突然壓低聲音）妳今天繫了綠色腰帶，這不對**」(104)。娜塔莎辯道：「**（露出可憐狀）真的？但這不是真正綠色，應該是淺淡綠色才對**」(104)。然而娜塔莎繫著那條綠色腰帶，顯然高調許多，奧爾嘉認為娜塔莎的穿著十分奇怪（Нет, просто не идёт...и как-то странно...），甚至喧賓奪主了。

第二次在第四幕最後，娜塔莎反過來對艾蓮娜說：「**妳那條腰帶一點都不適合妳，親愛的.....味道不對，妳需要亮一點的**」(174)。此時權力的轉換十分明顯，知識分子的三姊妹面對庸俗地娜塔莎，完全不堪一擊。甚至反過來被娜塔莎糾正，充滿詩意的形象被俗氣的腰帶顏色掩蓋。

綠色在古英文為 growan，意指綠意生長或掩蓋過一切。[61]在劇中，象徵庸俗勢力的娜塔莎戴著綠色腰帶，最後將庸俗勢力大肆蔓延至整座三姊妹的莊園，而她每每仗著孩子大舉入侵每個空間，也象徵著庸俗繁殖蔓延四溢：

娜塔莎：「**艾蓮娜的房間就很適合嬰孩，乾燥，整天都有陽光，我一定要跟她講，她可以去奧爾嘉的房間待一陣.....她平常白天都不在家，只是晚上回來睡覺而已.....**」(111)。

[61]Kobler, Florian. Murr, Kathrin. The book of symbols. Cologne: Taschen GmbH, 2010

娜塔莎：「我會要安德烈和他的小提琴搬去你的房間——他可以在那裡大拉特拉！——然後把蘇活契卡弄去他的房間。好有意思好棒的小孩！真是人見人愛的小女孩！她今天用兩顆大眼珠瞪著我看，然後叫『媽媽』」(174)！

二、外語

外語一共出現兩次，第一次在第一幕，大家在討論三姊妹會說什麼語言，然而瑪莎說：「在這鎮上，懂三國語言實在是一種不必要的奢侈——不僅是一種奢侈，簡直就是多餘的累贅，好像第六根手指頭，我們懂得很多，可是沒有用處」(98)。外語在窮鄉僻壤中毫無用處，卻讓三姊妹投入了許多時間，結果是毫無意義的奢侈。

第二次則是娜塔莎用不標準的法文教訓艾蓮娜，惹得男爵嘲笑她：

娜塔莎：「(嘆氣)瑪莎，親愛的，講話何必口出惡言呢？坦白告訴你，以你迷人的外貌，講話不要那個樣子，在教養良好的社會裡是會很風靡的，(法文)我要請你原諒我，瑪莉亞，但是你的行為稍為粗魯了一點」。

男爵：「(忍住不笑)給我……給我……我想那邊應該有白蘭地」(124-125)。

外語象徵著三姊妹和娜塔莎的學識涵養不同，然而擁有豐富知識的三姊妹卻不敵庸俗粗鄙的娜塔莎，讓充滿詩意的莊園毀於庸俗勢力之手。

三、燭火和大學講義

燭火在文學象徵意義字典上有重生、希望之意。[62]在第二幕一開始，娜塔莎拿著燭火在安德烈臥房的門口停了下來。這個燭火不知道是誰點在飯廳，從飯廳到安德烈的臥房，希望之光從大空間轉移至小空間，最後照在安德烈的大學講義上。他的夢想最後只剩下這盞燭火的微弱火光，在那一剎那，他的夢想被重新燃起，在庸俗的生活中突然發覺原來自己還有夢想：

「生活是怎樣在欺騙我們！今天，出於無聊，無所事事，我拿起這本書——舊大學講義——我覺得想笑.....我曾經日思夜想自己會成為莫斯科大學的教授，成為全俄國引以為榮的學者」(112)！

夢想在庸庸碌碌的生活中重新升起，但因為燭火般微弱的夢想抵抗不了庸俗這隻巨怪，最後隨著燭火熄滅，夢想也跟著破滅。

四、大火

火除了點亮黑暗，還會摧毀一切。[63]第三幕的大火將克山諾夫斯基街燒得精光，也正式摧毀劇中人物彼此的關係和空間。《三姊妹》第三幕全體人物的關係矛盾白熱化，每個人終於說出自己內心深處的秘密，安德烈也坦承自己將房子抵押掉。人與人之間的關係、生活的空間全部都被這場大火給摧毀，但它也為原本沉悶陰鬱的莊園氛圍點了一盞光亮，每個人終於從痛苦和憂鬱中解脫，將話說開，彼此了解對方的想法和痛楚，即使不能接受，卻也終於不再各說各話，而是開始努力找尋出路。

《櫻桃園》

[62]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols.P.82.
[63]Ferber, Michael. A dictionary of literary symbols.P.73

一、櫻桃園

根據史坦尼斯拉夫斯基的《我的藝術生活》的描述，契訶夫當時在命名櫻桃園時特別強調重音，他強調不是那個重音在第一音節的櫻桃園(Вишневыйсад)，而是重音在第二音節的櫻桃園(Вишнёвыйсад)。[64]史坦尼斯拉夫斯基認為前者代表的是有利可圖的商業果園。這樣的果園，即使在現代的生活中還是需要。但後者無利可圖。這種果園本身，在盛開的一片白色中，隱藏著貴族沒落的生活中偉大的詩意。櫻桃園是為美而栽種的，為滿足嬌生慣養的審美家的眼福而栽種的。破壞這種果園可惜，卻是必要的，因為這是經濟發展的需求。[65]

櫻桃園在莊園中是花園，花園是屋子的延伸，又被稱做沒有屋頂的房間(бескрышнаякомната)，[66]花園既是俄羅斯莊園傳統上的一部份，又是他們休閒娛樂之所在。《海鷗》的劇場、槌球都在莊園舉行，而花園在《三姐妹》時變成任人進出的公共場所，到了《櫻桃園》被整個毀滅，呈現一崩毀的過程。劇中人物對於花園的眷戀是文化上的，但這塊人間仙境的花園變成失樂園(потерянный рай)，劇中人物被逐出花園，如同亞當和夏娃，永遠不可進入伊甸園般，美好的過去已不可得。

在第二幕特洛非莫夫說道：「**整個俄羅斯就是我們的櫻桃園，這是一塊又大又美麗的土地，到處都有美好的地方**」(136)。可是這座櫻桃園面

[64]史坦尼斯拉夫斯基著，翟白音譯。《我的藝術生活》，頁 258。
[65]史坦尼斯拉夫斯基著，翟白音譯。《我的藝術生活》，頁 258-259
[66]Лихачев Д.С. *Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. М., 1988.С. 55. 轉引自 Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтические модели.С.113.

臨轉型，整個俄羅斯都要改變，因為已經落後時代兩百年之久了，必須現在開始過生活，不能再這樣下去！於是櫻桃園最後被羅巴金收購，裡面的櫻桃樹被砍伐，象徵一個時代的終結，過去舊有的體制已崩解。還在舊有體制的人們必須離開，去建立新的制度，建立屬於這個時代的新世界。

二、巴黎

巴黎是麗烏波夫為了逃避兒子溺死的傷痛而出走的所在，它與嬰兒房一樣，皆是為了這些不願意面對現實的沒落貴族而出現的場景。因此它在劇中的象徵意義和莫斯科不同，莫斯科是對美好未來的想像，巴黎卻是他們腐化的奢靡之地。麗烏波夫在巴黎仍過著奢靡的生活，她的生活一蹋糊塗，自身沒有因為到了異地而有所成長，就算他們出走到巴黎，生活仍欺騙了他們。

三、河流

河流在文化象徵上有陰陽兩地的邊界之意，[67]《三姐妹》中的決鬥，見證者就搭船在河上，佛希林也覺得莫斯科的河流給他一種死亡陰鬱之感。而《櫻桃園》中，麗烏波夫的兒子格利沙便是在河中溺死。因此河流在劇中皆與陰間(загробный мир)有所連結，造成整體氣氛偏向陰鬱之感。

第三節　小結

本章從空間面向出發，探討契訶夫戲劇中的人物在面臨原生地的崩解

[67]Шейнина, Е. Я. *Энциклопедия символов.С.134.* 轉引自轉引自 Кондратьева, В. В. Ларионова, М. Ч. *Художественно епространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х* гг.:мифопоэтические модели.С.136.

的徬徨，前往美好未來所在地卻不可得的苦悶，以及各類場景隨著事件的發展反映出人物的內心狀態。

面對莊園的崩解，有些人得過且過，有些人積極尋找出路。他們有些人空有理想，卻不願踏出舒適圈，有些人滿懷抱負，卻被生活瑣事牽絆無法脫離莊園，有些人勇敢出走，面臨許多生命殘酷的考驗，卻在經歷一切苦難後得到解脫。契訶夫在這四齣戲劇告訴觀眾改變並不可怕，舊有的事物消亡，嶄新的事物重生跟自然四季變化一樣正常，我們不能害怕變化，甚至要擁抱變化，積極改變自身狀態去適應外在環境。

面對舊有事物消逝，我們要抱著開放樂觀的心態去看待，它絕對不是悲劇，契訶夫在劇本中不斷告訴觀眾一成不變的生活才是真正的悲劇。不斷挑戰自我，捨棄昨天的自己，讓每一天都是全新更好的自己，才是對自己的生命有所負責。

國立政治大學 National Chengchi University

第四章　人物特性

第二章和第三章分別從時間和空間的角度來分析這四齣戲劇，而在這一章，筆者將從人物行為的面向探討。劇中人物在空間和時間的經緯中呈現出兩類特性：疏離孤獨和矛盾荒謬。在這四齣戲劇中，人物彼此各說各話，常常冒出一句風馬牛不相及的話，沒有前後文，只是人物剎那閃過的隻字片語。或是每個人在同一個時空中，卻各自述說自己的心事，沒有人回應，只是單方面的獨白。如《櫻桃園》中，每當羅巴金要跟麗烏波夫和加耶夫討論莊園改建的事情，他們兩個總是岔開說其他的事。劇中人物常常對著觀眾說述說內心苦悶，甚至直接表達想法無法向人訴說的痛苦。如《三姊妹》中，安德烈跟僕役費拉龐特(Феропонт)說，如果你沒重聽，我也不會對你傾吐我內心的想法。

契訶夫四齣戲劇中的人物都十分有理想，他們對於未來充滿了美麗的幻想，但在劇情發展中，他們的理想、幻想與現實生活發生抵觸，在整個大環境惡劣情況下，他們各人微小的幸福也難以實現。人與環境、他者、自我都有衝突，與環境的衝突在於無法在現有的環境下實現自己的理想，在生活不可捉摸的過渡中，他們不知不覺被生命所騙；而他們和其他人心靈無法相通，即使關係親密如母子、兄妹、夫妻都無法了解彼此的需求，彼此的連結斷裂，讓他們無法共同面對，解決人生的難題。然而，他們對自我的期許甚大，不願徒然一生，想要證明自己的存在，卻又弄巧成拙，最後落得虛空。

在虛空中，人與周遭事物的關係發生離異，產生各種荒謬的行為。這些荒謬的行為造成他們之間的隔閡擴大，彼此疏離的情況更加嚴重，將內心的情緒壓制到最深處，最後爆發出來。這些事情原本都可以避免，卻因為劇中人物處於這樣的時空之下，以至於以不同的處理方式來面對生活中的挫折，造成不可挽回的結果。

本章第一節先分析疏離孤獨的部分，探討人物彼此之間的關係，第二節闡述在此關係下面所造成得矛盾荒謬的行為。

第一節　關係疏離

劇中人物從一開始便呈現出苦悶的情緒，如《海鷗》的索林、《凡尼亞舅舅》的沃因尼茨基、亞斯特洛夫；或是急於突破重圍，找到新方向，如《海鷗》的妮娜、特列普勒夫、《三姊妹》的艾蓮娜。

劇中人物在生活上所遇到的挫折，並非是外來的事件，也不是庸俗勢力入侵所造成的，而是他們生活方式本身的問題。[68]在前面兩章：筆者已詳述一成不變的生活使劇中人物庸俗化的結果，這種固定的生活和周圍庸俗勢力讓他們不論是外在或是內在都有顯著的衝突。

劇中人物都懷抱著偉大的理想，然而他們所處的外在環境致使他們的理想無法實現，在這種鄙陋風氣之下，個人的幸福很難達成。分析這四齣劇本時，觀眾可以發現劇中人物幾乎都不幸福，根據安東尼・史托爾的著

[68]斯特羅耶娃著，吳啓元、田大衛譯，《契訶夫與藝術劇院》。北京：中國戲劇出版社，1960，頁 11。

作《孤獨》中對幸福的定義為：與環境完全契合或需求能完全滿足。[69]但是除了那些看不到生活中鄙陋現象的人，如《海鷗》的阿卡汀娜；《三姊妹》的娜塔莎這種滿足於自己命運的人外，其他人都是自身的需求無法被滿足，因而充斥著諸多不滿的情緒。這種內心憧憬無時無刻與無聊的日常生活發生牴觸[70]，這種內外交雜的矛盾讓內心的不滿積累，最後爆發出來。

例如《海鷗》的特列普勒夫一開始就發現名演員的母親不喜歡自身的戲劇：

索林：「為什麼我的妹妹心情那麼不好」？

特列普勒夫：「她嫉妒，她跟我作對，她反對這次的演出，她反對我的劇本，因為表演的人是妮娜，而不是她，她甚至還沒讀過劇本，就已經討厭這個劇本」(4-5)。

《凡尼亞舅舅》的沃因尼茨基一開始就對教授不滿：

沃因尼茨基：「自從教授和他老婆來這裡住以後，我的生活就脫節了……睡覺時間不正常，午餐和晚餐都吃各式各樣加辣的食物，還喝酒——這些都對健康有害」（７）！

《三姊妹》的安德烈一開始就與眾人有所隔閡，在瑪莎叫他過來與眾人見面時，他就已經顯得十分困窘：

瑪莎：「來嘛，來嘛」(97)！

安德烈：「讓我走，拜託」(97)。

這種內在的不滿情緒從第一幕到最後一幕，終致爆發，特列普勒夫自

[69]安東尼・史托爾著，張嚶嚶譯，《孤獨》。台北：知英文化出版，1995，頁 82。
[70]斯特羅耶娃著，吳啓元、田大衛譯，《契訶夫與藝術劇院》。，頁 12。

殺、沃因尼茨基槍殺教授未遂、安德烈完全庸俗化。他們內心的理想和現實發生牴觸，自我與他者脫節，對生活的不滿，未能實現的冀求、落空的希望和破滅的夢想所帶來的哀傷，[71]讓劇中人物彼此疏離，每個人活在自己的問題當中，對外在世界和他者毫不關心，呈現一種容易滿足的個人小確幸，在庸俗生活中墮落的景象。以下筆者從兩方面著手，先闡述劇中人物與外在環境的衝突，再分析劇中人物彼此間的衝突。

一、理想牴觸

劇中讀者可發現兩種不同的人物：對生命充滿熱情、希望的人物，以及對生命抱持怨懟、痛苦不堪的人物。後者一開始也是如同前者一樣，但隨著時間的積累，自己的理想無法實現，他們最後變成抱怨生命的一群。自我理想與現實相牴觸，無法排遣心中的鬱悶，有些人最後向命運低頭；有些人繼續追尋夢想。從雄心壯志到自我懷疑，再到坦然接受或向下沉淪或自我突破，劇中人物呈現當時知識分子無所適從的心理。

以下筆者將各齣劇中主要人物的理想和他們後來面對的現實整理出來，以便分析。

表十

各齣劇中人物的理想和外在遭遇的現實

[71]同註 68，頁 13。

劇中人物	理想	現實
《海鷗》		
妮娜	演員的天職	成功找到自身價值
特列普勒夫	新形式戲劇的創新	落入窠臼
特利戈林	超越前人的作品	無法超越前人
瑪莎	真愛	夢碎
《凡尼亞舅舅》		
沃因尼茨基	維持舊生活	莊園拍賣未遂
亞斯特洛夫	維護好造林地	造林地被破壞
桑妮雅	真愛	夢碎
《三姊妹》		
奧爾嘉	脫離工作	身心俱疲
艾蓮娜	發揮所長的工作	身心俱疲
瑪莎	真愛	夢碎
安德烈	大學教職	地方委員會秘書
《櫻桃園》		
麗烏波夫	維持舊生活	破產
加耶夫	維持舊生活	破產

《海鷗》一開始便上演特列普勒夫和妮娜的劇中劇，這個劇中劇是他們兩者的理想：「**今天他們倆人的靈魂將要交融在一起，從事一樁藝術意象**

的創造」(6)。但是這個藝術理想並非完全交融，從妮娜跟特列普勒夫抱怨他的戲劇沒有活的生命這一點來看，妮娜並不了解這齣戲的精隨，因此她的演出失敗。而特列普勒夫也中止這場表演，如同中止自己的生命。

妮娜和特列普勒夫一開始對生命充滿熱情和希望，他們認為自己的理想會有實現的一天，因此他們努力不輟，希冀有一天能夠達成自己的夢想。由於每個人都需要與人發生關係，但是每個人也都需要某種純屬個人的成就[72]。在追求夢想的過程中，他們皆遭遇到挫折，不論是親情、愛情甚至事業上各方面都面臨考驗，以下筆者整理出他們兩者遭遇到的挫折，以便分析：

表十一

特列普勒夫和妮娜在追求夢想時所遭遇到的挫折		
	特列普勒夫	妮娜
親情	母親不認可其新形式的戲劇	父親和繼母將其趕出家門
愛情	被妮娜拋棄	被特利戈林拋棄 與特利戈林生的小孩夭折
事業	沒有在藝術上找到自己的定位	表演不被肯定

兩人在情感上都遭遇同樣的挫折，在親情上，他們與家人都不親近，甚至時有發生衝突。特列普勒夫與母親關係不睦，不但為了特利戈林上演

[72]安東尼・史托爾著，張嚶嚶譯，《孤獨》，頁 109。

自殺未遂的荒謬戲碼，在爭論藝術的本質上也有相當大的歧見：

特列普勒夫：「你最好回去你那迷人的劇場，去演你那些悲哀的、沒有價值的戲劇」！

阿卡汀娜：「我從沒演過那種戲劇！滾開！你除了寫些瑣碎的小歌舞劇之外，你還能寫什麼？你除了是個基輔的小中產階級之外，你什麼都不是！你這食客」（56）！

這對母子之間的戲劇概念衝突正是新舊之間的衝突，保守與革新的對立。特列普勒夫雖然認為母親的劇場故步自封、了無新意。但他也承認母親聰明又有才華，對藝術負有神聖使命：「**我的母親，她那麼聰明，那麼有才華，她可以讀一本書讀到哭，她可以朗誦整本的《尼克拉索夫》；她可以像天使一般看護一個病人」(9)**。他渴望母親的讚美，然而終究只是夢想，母親不但不認同兒子的才華，不肯給予讚美和鼓勵，而且不斷地批評與否定。

妮娜的家人同樣也不支持她的事業，在第一幕妮娜是背著家人偷跑出來演家庭戲劇：「**我整天都在擔心，也很害怕！我擔心我父親不肯讓我來……還好他和我繼母剛才出去了」(11)**。但是她不像特列普勒夫被綁在莊園裡面，她離開父親，放棄所有的一切，去莫斯科展開新的生活。雖然在莫斯科的生活並非向她想得那麼順利，她受到許多挫折，情人背叛、小孩夭折、父親不認可、事業一敗塗地，但她都撐過去，堅定的目標讓她得以撐過這一切。

契訶夫在戲劇中強調的成功，並非是世俗定義的成功。他所定義的成

功指的是個人心靈上對於美的追求、生命價值的成功。特列普勒夫他的短篇小說在聖彼得堡和莫斯科受到歡迎，但自認是個失敗者，究其本質還是因為他陷入了舊有的窠臼之中。道恩認為康斯坦丁的才華是這樣：

「**我對康斯坦丁有信心，他有東西！他有東西！他的思考充滿了意象，他的故事很生動，也很撼人心弦，我讀起來覺得很感動，唯一的缺點是，他沒有一個確定的目標，他只創造一些印象，此外別無其他，當然，光有印象是不夠的**」(79)。

特列普勒夫沒有找到自身在藝術上面的定位，他厭惡特利戈林的創作，究竟也變得跟他一樣，他的藝術理想跟那個已經兩年沒使用的破爛小舞台一樣腐敗不堪。雖然作品獲得世人的歡迎，但就自己的要求來說，特列普勒夫並沒有找到人生的道路。在第一幕的劇中劇中止後，道恩對特列普勒夫說道：

「**任何一件藝術作品都應該有一個清晰確定的主題，你一定要知道你為什麼而寫，否則你會延著某種美學道路亂走，沒有一個確定的目標，你會迷失，你的才華會毀了你**」(26)。

特列普勒夫的創作是空洞的，雖然它有特列普勒夫的思想在裡面，但沒有人可以理解，他必須有一個明確的主題，讓大家都能夠清楚明白他要表達的東西麼。這一點妮娜也提醒他：「**你的劇本很難演，沒有一個活的角色**」(14)。但特列普勒夫的戲劇讓觀者只看到他要推翻舊有的戲劇形式，開創新的表演方式，卻缺乏戲劇主要表達的主題。而妮娜在第四幕最後朗誦特列普勒夫戲劇中的台詞，是因為她歷經生命的苦難後，內心有所領悟，

才能像真正的演員演出這場戲。

兩者雖然在追求夢想的過程中皆受到同樣的挫折，但兩人的選擇不同，結果也不同。妮娜堅定的目標使得她在演員這條路上能夠繼續走下去。而特列普勒夫則剛好相反，他選擇短篇小說，捨棄新形式的戲劇創作。他的短篇小說受到歡迎，但那不是他的天職，他跟特利戈林一樣落入了名聲、榮耀的庸俗中。他原本以為妮娜會一蹶不振，但他見到妮娜後完全推翻之前的想法，妮娜不但沒有被生活擊敗，反而更加勇敢與堅定。所以他才會在最後跟妮娜說：

「(悲哀地)你已經找到了你的道路，你知道自己要往哪裡走，可是我還在意象和夢想的混亂中飄浮不定，不知道我要的是什麼，或是為誰而寫……我沒有信心，我不知道自己的工作是什麼」(85)。

特列普勒夫與妮娜相比，變得更加憂鬱，對自己更加失望，最後以自殺的方式離開囚禁自己一輩子的莊園。

《海鷗》一劇的另外人物特利戈林和瑪莎一開始便對生命毫無熱情，因為他們知道自己的夢想再無實現的可能。特利戈林想要創造出一部超越前人的作品，但無論如何就是無法實現，而且他也被困在與阿卡汀娜和妮娜的三角戀愛中，從他第三幕與阿卡汀娜的對話中，可以看出特利戈林的意志薄弱與庸俗：

阿卡汀娜：「(強烈不安)你是真的迷上她啦」？

特利戈林：「我被她吸引住了！也許這正是我所需要的」。

阿卡汀娜:「一個鄉下女孩的愛情！喔,你對自己認識得多麼少啊」！

特利戈林：「人有時候雖然在走動，卻是睡著的，我現在就是這個樣子……我現在在跟你講話，但我卻好像是睡著了，夢見了她，我已經被甜蜜美妙的夢所盤據了……你就放我走吧……」。

阿卡汀娜：「（顫抖）不，不……我只是一個平凡的女人，你不能這樣對我說話，不要折磨我，包利斯……你這樣子把我給嚇到了……」。

……

特利戈林：「我已經沒有主意了……我從未有過自己的主意……無力氣、柔軟、馴服——這怎麼會吸引女人？帶我走吧，只要不讓我離開你一步……」。

阿卡汀娜：「（自言自語）現在他是我的了……」(58-59)。

在愛情裡面特利戈林沒有主見、意志薄弱，在藝術上面也是，他沒有屬於自己的風格，他的作品受到大眾歡迎，卻並非是自己所想要的，他並不認為作家是自己的天職：「什麼成功？我從來不會覺得高興，我不喜歡自己是個作家，最糟的是，我好像身處迷霧之中，不知道自己在寫些什麼……」(43)。身處於迷霧之中不正是契訶夫劇中人物的常態，他們找不到自己未來的方向，不知道自己為何而活、為何而工作。相對於妮娜說：

「為了當作家或女演員所感受到的幸福，我可以忍受貧窮、幻滅，以及對家庭的怨恨，我可以住在閣樓裡，每天啃黑麵包，忍受對自己的不滿，承認自己的不完美，可是我要求的回報是名聲……真實的、響亮的名聲……」(43)。

妮娜後來體會了生命的殘忍，她貧窮飢餓、疲累不堪，但在這樣的生

活中她仍堅持自己的演員道路，在最後體認到她所要追求的並非是名聲，而是忍耐和信心，對生活不再那麼害怕，因為她有了人生的目標，她認清了自己的天職：

「**我現在知道了，了解了，在我們的工作上，康斯坦丁——不管是表演還是寫作——重要的不是名聲，也不是榮耀，不是我過去所夢想的那些東西，而是忍耐的能力，要能忍耐別人的生氣以及有信心。我現在有信心，不再覺得那麼痛苦，一想到我所從事的工作，我對生活就不再那麼害怕了**」(85)。

特利戈林和特列普勒夫都活在名聲和榮耀中，但是他們不快樂，他們甚至害怕與自卑。因為他們得到的名聲和榮耀是虛浮的，並非他們所應得的，就像《凡尼亞舅舅》中的教授，雖然他在聖彼得堡享有盛名，但這個盛名是虛假的盛名，他的本質空空如也，沒有實體的價值。

瑪莎的夢想是特列普勒夫的愛，但特列普勒夫無以回報。在劇中瑪莎和特列普勒夫並沒有太多直接的互動。他們幾乎是兩道平行線，甚至沒有交談。她的夢想——特列普勒夫與現實——梅德威丹科相互衝擊。特列普勒夫極富幻想，整天想著自己新形式的戲劇的夢想。而梅德威丹科無聊呆版，整天計算著柴米油鹽醬醋茶。梅德威丹科雖然世俗卻腳踏實地，他有一大家庭靠著他微薄的收入過活，使他無法不去面對生活。但瑪莎浪漫，不願意與世俗牽扯：「**你總是喜歡談道理和談金錢，你認為天底下最不幸的事情就是貧窮，我卻不如此認為，我覺得去當乞丐，穿得衣衫襤褸會比……算了，這你不會懂的……**」(7)。然而瑪莎雖不願變得跟梅德威丹科一樣，

到頭來卻也只能與他結婚生子，自己也被迫面對生活，面對現實，永遠跟一個自己不愛的人生活在一起。

《凡尼亞舅舅》中的理想和現實的衝突一開始便藉由亞斯特洛夫和沃因尼茨基闡述出來：

亞斯特洛夫：「生活本身又是無聊、愚蠢、齷齪的……生活，它會拖累你」(6)。

沃因尼茨基：「我變得更懶，每天無所事事，只會發牢騷」(9)。

他們與自身所處的環境脫節，人與環境的疏離，讓他們對生活失去熱情，而庸俗教授的到來，使得這種現象加劇。亞斯特洛夫熱愛造林地，他認為自己種樹對後人有貢獻，內心充滿驕傲，但是造林地並非他一人可以挽救，造林地在最後破壞殆盡，與整座莊園和他們的生活一起被毀壞：

亞斯特洛夫：「如果這些森林破壞掉了，以公路和鐵路加以取代，蓋工廠和磨坊，還有學校，大家的生活變得比較健康富裕，大家也變得聰明些，那倒也罷了——可是你看，全不是這麼回事！這個地區依然到處是沼澤和蚊子，沒開闢什麼道路，大家依然一樣貧窮，傷寒、白喉，各種疾病，還有大火……我們這種退化起因於人未求取生存的掙扎所帶來的結果，我們沒辦法，這種退化起因於落後、無知、對事情不了解，如同一個人受凍、飢餓、生病，為了救自己的小孩，他依本能和直覺行事，隨便抓什麼以解決飢餓和保暖的問題，這麼做的時候他破壞了許多東西，卻沒想到未來的後遺症……現在每一樣東西都遭到破壞了，我們仍未創造出任何足以取代的東西。（冷淡）我從你臉上看得出來，你對這個

不感興趣」(47-48)。

這段話體現了劇中人物週遭環境的狀況，當時每個人都不擇手段地找出路，卻沒料到這種囫圇吞棗的後果，最後弄得環境都破壞殆盡。這類徒勞無功的行為，在劇中不斷輪迴循環進行，明知道不可能的愛情，卻仍是不斷等待著，甚至不惜決鬥、自殺；明知在莊園裡毫無出路，卻始終跳脫不了，任憑生命在裡面空耗。而滿腹的牢騷，卻沒有人可以傾訴，滿腹辛酸只能自己消化，這樣的狀態致使人與人無法溝通，彼此不明白對方內心的想法，因而產生隔閡、疏離。

《三姐妹》一開始便對比出現實與夢想的落寞：

奧爾嘉：「每天去學校，上課上到晚上，我的頭老是疼個不停，我的想法越來越像個老太婆。其實，在高中教書這四年來，一天天我感覺到我的青春和活力快被壓榨光了，只有一個夢想始終越來越強烈……」。

艾蓮娜：「去莫斯科，把房子賣掉，結束掉這裡的一切，然後去莫斯科……」。

奧爾嘉：「是的！儘早去莫斯科」。

艾蓮娜：「哥哥可能就要成為教授，不管怎樣，他是不會在住在這裡的，除了可憐的瑪莎，是沒有什麼東西可以阻擋我們的」(82-83)。

奧爾嘉和艾蓮娜的夢想是去莫斯科，而這個莫斯科對他們並非是新世界，而是回老家：

「十一年前，父親帶著一旅部隊離開莫斯科，我記得很清楚正是這個時候，五月初的莫斯科，到處都在開花，天氣很暖和，陽光普照。十

一年過去了，可是感覺起來我們好像昨天才離開那裡似的。喔，老天！我今天早上醒來時，看到這些陽光，看到了春天，一股喜悅在心中激盪著，我有著一股想回去老家的強烈願望」(82) 。

從奧爾嘉這一段話讀者得知三姐妹在莫斯科成長，後來才搬到外省這個窮鄉僻壤之地。他們對莫斯科印象停留在過去的美好回憶裡，在外省什麼事都不順心，現實生活壓得他們喘不過氣。

對於奧爾嘉和艾蓮娜的現實是工作。奧爾嘉一開始便抱怨工作，然而她並沒有擺脫這份她不喜歡的工作，甚至還升職當了校長。而艾蓮娜從一開始對生命充滿熱情，渴望工作的人變成在工作時情緒失控，對著人大呼小叫：

「剛才有一個婦人來拍電報給她在沙拉托夫的弟弟，告訴他她的兒子今天死了，但是她說她忘了她弟弟的地址，所以她的電報沒地址，只拍到沙拉托夫，她哭著，我對她很不客氣，沒什麼理由，我說『我沒時間了。』我覺得自己真蠢」(116)。

她發現自己不熱愛這份工作，她不喜歡現在的生活，她要換工作，但他不曉得自己要做什麼，她稱自己的工作是缺乏詩意，沒有意義的工作。

三姐妹不滿現況，對於自己所處的外省沒有認同感，一心一意想回去莫斯科，當他們發現佛希林來自莫斯科，好像是帶給她們希望一般，非常興奮：

艾蓮娜：「亞力山大·伊古那提葉惟區，你從莫斯科來的，好令人覺得意外」！

國立政治大學 National Chengchi University

奧爾嘉：「你知道，我們準備搬回那」。

艾蓮娜：「我們希望秋天以前搬去，那是我們的老家，我們都在那裡出生……在巴斯瑪那亞老街上……」(92)。

而瑪莎與姐妹二人不同，她一開始身穿黑衣，悶悶不樂，與外在隔絕。當奧爾嘉和艾蓮娜在訴說莫斯科的美好時光時，她哼著詩歌，彷彿兩位姐妹的談話與她無關。事實上，瑪莎已嫁作人婦，她不可能和姊妹們去莫斯科，而且她與庸俗的丈夫感情不睦，婚姻岌岌可危。她憂鬱的情緒直到來自莫斯科的佛希林到來才變好：

瑪莎：「我們終於看到有人從老家那邊過來，（興奮）我現在記起來了！奧爾嘉，你記得那時候在家裡大家常常談起一位『害相思病的上尉』，（對佛希林）你那時還只是中尉，正在鬧戀愛，不知為什麼，大家都喜歡叫你上尉，揶揄你……」(92)。

這時候觀眾才發現瑪莎的鬱悶是由於兩姐妹談論的莫斯科是她所無法觸及的夢想，她美好的回憶，而佛希林風趣幽默，與她庸俗呆版的丈夫截然不同。但是他們兩人已有家室，這份情愫註定無疾而終，因此瑪莎到最後越來越鬱悶，對丈夫的態度越來越不耐煩。這時候已非莫斯科的因素，而是對佛希林的愛情：

瑪莎：「我愛他——這就是我的前途，這就是我的命運……而且他也愛我……這聽起來很驚人，是嗎？錯了嗎？（抓起愛蓮娜的手，把她拉向她）喔，親愛的……我們要怎樣過我們的人生？我們會變成怎樣？……你在小說裡頭讀到的，總覺得這種事情陳腐老套，很清晰明瞭，可是當

國立政治大學 National Chengchi University

你自己跌入愛河的時候，你才開始了解沒有人知道你的狀況，你要自己解決問題……親愛的姐姐和妹妹……我己經對你們坦然告白了，我現在沒話可說了……我現在像果戈里筆下的狂人了……沉默……沉默……」(150)。

劇中人物的問題如同瑪莎這段話所說，沒有人了解對方的狀況，每個人需要自己解決問題，但是卻都沒有能力解決。這種對於現實的殘忍無能為力的痛苦，自身夢想無法實現的苦悶，在這三部戲劇中特別明顯。

與其他三齣戲劇不同，《櫻桃園》的劇中人物並沒有十分強烈的幻想和現實的牴觸，它既是喜劇又是一場鬧劇。劇中人物至始至終都沉浸在自己的幻想中，即便是櫻桃園最後被拍賣掉，他們的反應仍不像另外三齣戲劇中的人物那樣，有著從夢碎到振作的過程，而是對於櫻桃園被拍賣的事實毫不在意，他們設法籌錢，但並沒有積極籌備，他們的難過也只是短暫的瞬間：

加耶夫：「把這些東西拿去……幾條鯷魚和克奇出產的鯡魚……我整天都沒吃東西……今天真是難過到了極點了！（撞球互相碰撞的聲音從隔壁房間傳來，雅沙的聲音：『七和十八！』加耶夫改變表情，不再哭）我非常的累，佛斯，幫我換衣服」(155)。

向舊生活告別，迎向新生活，整齣戲劇的基調並非隨著櫻桃園被拍賣而悲傷，相反，它呈現出歡騰的景象，眾人急忙展開新生活：

安妮亞：「櫻桃園賣掉了，沒了，這是事實，是真的了，但是不要哭，媽媽，你還有生活要過，你善良純潔的靈魂還在……和我－起走，親愛

的，我們一起離開這裡！……我們再種一個新的櫻桃園，比這一個更大更漂亮，你會看到的，你會很高興，平靜的、深沉的喜悅像夕陽一般，會深深埋在你的靈魂深處，會笑的，媽媽，來吧，親愛的，我們走吧……」(157)。

由此看來，櫻桃園的存廢跟劇中人物的生活毫無關聯，他們還可以去其他地方再造一個櫻桃園。也就是說，櫻桃園和劇中人物彼此的連結脫鉤，觀眾以為很重要的櫻桃園，其實一點都不重要，從他們並不積極籌備金錢便可看出來。因此在《櫻桃園》中，幻想和現實的牴觸在於舊生活的回眸與新生活的開展，在櫻桃園還沒完全崩毀之前，眾人並沒有勇敢踏出莊園，即使在莊園中說著要離開的話：

安妮亞：「我們現在住的那棟房子早就不屬於我們了，我要離開那裡，我保證做到」(136)。

特洛非莫夫：「如果你身上有房子的鑰匙，丟到井裡，然後離開，像風那般自由自在」(136)。

但劇中人物直到櫻桃園崩毀後才離開，因此櫻桃園的崩毀，是劇中人物得以開展新生活的契機，也是整個俄羅斯新生的機會，先有破壞，而後重生。

二、關係脫節

劇中人物的夢想與其所面臨的現實相互牴觸，生命的挫敗一次次循

環，在大空間下的莊園中的時間不知不覺地流逝，致使他們內心的苦悶無法對人傾訴。從劇中人物彼此的關係來看，發生衝突的人物組合彼此間的關聯十分緊密。如《海鷗》是母子、《凡尼亞舅舅》是姻親、《三姊妹》是兄妹、《櫻桃園》是主僕。然而戲劇中的高潮就是發生在那麼緊密的關係上：《海鷗》中的母子衝突，兩人互相輕視對方的藝術理念，卻又無法割捨母子間的親情；《凡尼亞舅舅》中的姻親衝突，導致莊園差點被拍賣掉、也讓沃因尼茨基開槍射殺教授未遂，彼此間的親情不復存在；《三姊妹》中的兄妹衝突，姊妹們對於兄長的職業、婚姻都有意見，讓長期壓抑的哥哥最後爆發，沉浸在賭博中，將房子抵押給銀行，自己快速墮落下去；《櫻桃園》中的主僕衝突十分隱性，在最後櫻桃園拍賣完後才揭發出來，即使買到櫻桃園並非羅巴金的本意，卻也使得主僕之間的關係產生質變。

這些衝突反映了劇中人物彼此並不互相關心，對於他者的痛苦毫無同理心，彼此間沒有共同的語言，導致劇中人物在遇到問題時，無法找到人幫忙，大家或多或少感受到對方的痛苦，卻不會主動去協助。劇中人物彼此間沒有連結，雖然互為親屬的關係，卻沒有切身感受到彼此的需求。當劇中人物在訴說自己內心的痛苦時，其他人卻在做其他的事情，或是也同樣在講述自己的痛苦，這樣的台詞編排造成一種疏離感。榮格心理學分析師瓊安・魏蘭－波斯頓認為當我們覺得和世界相關的時候，才有可能得到共鳴，而生命裡若找不到一絲一毫的共鳴，就無法覺得自己是完整的人。[73] 劇中人物彼此找不著共鳴，即使是面對最親近的人，也無法敞開心扉說出

[73]瓊安・魏蘭－波斯頓著，宋偉航譯。《孤獨世紀末》。台北：立緒文化事業有限公司，1999，頁 55。

真心話。

心理學加菲利浦・科克在著作《孤獨》中定義疏離為：加在一個人身上的痛苦的、不快樂的狀態。[74]在拉丁文中，是指將某物的所有權轉移給另一個人，以及讓熱絡的關係冷卻，讓距離產生，讓自己變得不喜歡，或是關係冷卻的過程，也可指冷卻後的狀態。[75]劇中人物整體而言，彼此的關係在第一幕開始就已經冷卻，這與契訶夫戲劇創作不注重戲劇張力，而是擷取人物生活中的一小片段有關，這種彼此關係的疏遠在第一幕前便存在，隨著劇情推演，慢慢達到最高峰。

以下筆者將人物關係的疏離整理成表以便分析：

表十二

劇中人物關係的疏離	
三角戀愛	《海鷗》特列普勒夫←→妮娜←→特利戈林；尼娜←→特利戈林←→阿卡汀娜
單戀	《海鷗》瑪莎→特列普勒夫；《凡尼亞舅舅》桑尼亞→亞斯特洛夫、沃因尼茨基→伊蓮娜；亞斯特洛夫→伊蓮娜《三姊妹》索里昂尼→艾蓮娜
婚姻	《海鷗》瑪莎←→梅德威丹科；《凡尼亞舅舅》教授←→伊蓮娜；《三姊妹》瑪莎←→庫力金；娜塔莎←→安德烈
外遇	《凡尼亞舅舅》亞斯特洛夫←→伊蓮娜、《三姊妹》瑪莎←→佛希林；娜塔莎←→普洛托帕波夫

[74]飛利浦・科克著，梁永安譯，《孤獨》，台北：立緒文化事業有限公司 1997，頁 54。
[75]安東尼・史托爾著，《孤獨》，頁 37。

不論是何種形式的愛情，劇中人物皆沒有從愛情上獲得幸福。他們不是所託非人，就是身陷在毫無回應的愛情中。在單戀和婚姻上，發生衝突的兩人皆是價值觀迥異，彼此沒有共同的話題，即使在配偶、愛人、密友或親人之前，也無法展現出真實的自己。[76]在婚姻上，劇中人物原本都認為自己的丈夫是個有理想，有才華的人，但最後發現他們不過是庸俗之人，整日庸庸碌碌、一事無成。在婚姻中，夫妻倆人不試著彼此溝通，而是逃離、疏離。

《海鷗》的梅德威丹科是小學老師，他不斷在生活中的柴米油鹽醬醋茶上打轉，整個人被生活鎖事給埋沒。他整日計算生活開銷，孩子的生活，這些與瑪莎渴望的生活大相逕庭：

梅德威丹科：「真是可恥……他已經有三個晚上沒母親了」。

瑪莎：「妳越來越煩，以前你頂多稍微說說道理，現在呢，老是家和嬰兒，家和嬰兒——我所聽到的就是這些而已」(66)。

《凡尼亞舅舅》的教授明白伊蓮娜還年輕，而自己是個老人，兩者無法有共同的理想和話題，但伊蓮娜並沒有要離開教授，是教授自己與她疏離，即使後來發現教授是個庸俗之人，伊蓮娜仍對他忠貞不變，兩者對於婚姻的想法沒有交集，伊蓮娜被迫處在不幸福的婚姻裡面：

教授：「對你而言，我是討人厭的。當然，你沒錯，我不笨，我看得出來。你年輕、健康、美麗，你想要生活，而我是個老人，行將就木，不是嗎？你想我不了解嗎？當然，我繼續活著，這實在很蠢，不要急，

[76]安東尼・史托爾著，《孤獨》，頁 123。

我很快就會放你自由的，我不會再繼續支撐多久的」(22)。

沃因尼茨基始終認為伊蓮娜與教授不般配，卻又無法否認伊蓮娜對於教授的忠實：

沃因尼茨基：「他現在這個第二任妻子，既美麗又聰明——你們已經見到他了——嫁給他的時候他已經老了，把青春、美貌、自由，以及聰明才智都給了他，為了什麼？為什麼呢」？

亞斯特洛夫：「她對教授忠實嗎」？

沃因尼茨基：「很不幸，是的」。

亞斯特洛夫：「為什麼說很不幸」。

沃因尼茨基：「因為那種忠實從頭到尾根本就是錯的，這裡頭有很大的修辭學成分，卻沒有邏輯。去欺騙一個你無法忍受的老丈夫——這不道德，但是去壓抑你的珍貴青春以及活潑情感——這沒有不道德」(11)。

沃因尼茨基並不了解伊蓮娜對於教授的愛意，沒有去明白當中的情感，而是以自己的角度看待這份愛情，因為自己單戀著伊蓮娜，便認為她與教授的結合是在浪費自己的青春，卻沒有看到自己的盲點。愛情是沒有理由的，身分、年齡都不應該是限制愛情發展的因素，這一點沃因尼茨基和教授一樣，沒有深入伊蓮娜的世界裡，反而是亞斯特洛夫走進伊蓮娜的心中，然而伊蓮娜克制自己，她拒絕誘惑：

亞斯特洛夫：「(擋著她的路）我今天會離開這裡，再也不會回來，但是……（握住她的手，四周張望）我們要在哪裡碰面？趕快告訴我，哪裡？怕會有人進來，趕快告訴我……（深情的）好一個美麗的、絕佳

國立政治大學 National Chengchi University

的……親一個……讓我親一下妳那芳香的頭髮——」。

伊蓮娜：「我對你發誓——」。

亞斯特洛夫：「(阻止她說話）幹嘛要發誓？你不必發誓，也不用說話……喔，你多麼漂亮！好一雙美麗的手（吻她的雙手)」！

伊蓮娜：「夠了……走開……（把手抽回來）你已經忘了你是誰了」。

亞斯特洛夫：「告訴我，告訴我！我們明天在哪裡碰面？（雙手環抱著她的腰）你看，這不可避免我們一定要再見面」。

伊蓮娜：「可憐我……不要煩我……（把頭靠在亞斯特洛夫胸前）不要（想走開)」！

亞斯特洛夫：「(扶著她的腰）明天到造林地來……兩點左右……好吧？好吧？你會來嗎」？

伊蓮娜：「(看到沃因尼茨基）讓我走！（掙扎走到窗口）真是討厭」(50-51)！

即使面對自己心儀的亞斯特洛夫，伊蓮娜並沒有忘記自己以為人婦的事實，與《三姐妹》的瑪莎不同，伊蓮娜對丈夫十分有耐心，即使這是不值得的忠貞，她也不願意背叛自己的丈夫。

《三姊妹》的庫力金是個高中教師，他和妻子毫無交集，在劇中觀眾很少看到他們兩者的互動，就算有也是各說各話：

庫力金：「我們並不窮，我有工作，我在高中教書，還兼有家教……我指是一個平凡誠實的男人……他們說的，(拉丁文)我謹守個人的本分」。

瑪莎：「我並不是要求什麼，而是這種不公平讓我覺得討厭，(停頓)你走吧，費爾多」(147)。

瑪莎追求高尚的理想，美好的生活，但庫力金無法給予：

瑪莎：「我十八歲的時候結婚，那時候我很怕我丈夫，因為他是個教師，我才剛離開學校，那時，我覺得他非常有學問，聰明，很有份量，可是現在很不幸，已經不一樣了」(113)。

庫力金真實的面貌讓瑪莎失望，甚至覺得自己和丈夫的同事相處讓她痛苦不堪。瑪莎希望在寂寥的生活中重新找到生命的火花，她不願意一輩子在窮鄉僻壤中空耗自己的生命，但庫力金已然沉淪下去，如同哥哥安德烈一般。在這種狀態下，兩人的婚姻搖搖欲墜，無法繼續支撐下去。

安德烈則是與姊妹們和妻子疏離，他清楚娜塔莎外遇，但他選擇忽視，家中妻子和姊妹們的衝突他看在眼裡卻不制止，他對這些鎖事厭煩不已：

安德烈：「在莫斯科，你坐在餐館的大廳裡，你不認識別人，別人也不認識你，可是你不覺得自己是個陌生人；在這裡你認識每一個人，每一個人也都認識你，但你會覺得自己像個陌生人，陌生人……孤獨寂寞的陌生人」(112)。

安德烈認為老婆不了解他，自己又怕姊妹們嘲笑自己，因此他渴望遠離原生地，逃離一切，但這想法也只能對著重聽的僕人說：**「如果你聽得清楚，我就不會對你說這些了，我必須找個對象談」**(112)。

第二節　矛盾荒謬

第二節將重點放在劇中的矛盾與荒謬。卡謬在其著作《薛西弗斯的神話》中提到薛西弗斯是荒謬的英雄，他的整個存在都枯耗在徒勞無功的行動上。這是他對塵世的熱愛所必須付出的代價。[77]契訶夫戲劇中的人物每個人無庸置疑地都熱愛生活，對生命充滿熱情，但是他們的行動是卻是停滯的，沒有進展的，與他們對於生命的熱情呈現相反的狀況，此點在第二章已詳述過。在此節，筆者要從荒謬的角度來探討生命的循環和殘忍，在一切都幻滅後，只剩下虛空，一個什麼都沒有，什麼都不存在的狀態，處於虛空的劇中人物最後要反過來回到人的本質、人存在的意義上。

卡謬定義荒謬為：「一個能夠解釋的世界，即使是不好的理由，還是我們熟悉的世界。相反地，身處在一個突然失去了幻想與光明的世界，一個人會覺得自己像個異鄉人。他的放逐無藥可救，因為他被奪去了對故鄉的記憶，或者是對應許之地的希望。這種人與生活的離異(divorce)，演員與場景的離異，正是荒謬感。」[78]契訶夫四齣劇中人物也是面臨這樣的荒謬感，他們在人生的旅途上，遇到許多挫折，這些挫折都讓他們對於生命的幻想、應許之地的希望夢碎，讓他們與生活離異，也就是與自己當前的生命、他者脫節。在此節，筆者將荒謬的成分分為兩類：生活本身的荒謬以及劇中人物行為的荒謬性。

一、生活本身的荒謬在於劇中人物行動力隨著時間流逝並沒有停止，而是不斷追求，這與薛佛西斯的神話一樣：薛佛西斯藐視諸神，而受到諸

[77]卡謬著，沈台訓譯，《薛西弗斯的神話》，台北，商周出版，2015，頁 193。
[78]卡謬著，沈台訓譯，《薛西弗斯的神話》，頁 46。

神的譴責，必須永無休止地推著一塊巨石上山，但到達山頂之後，巨石會因為自身的重量又往山下滾。出於某種理由，諸神以為，最可怕的懲罰莫過於徒勞無功、沒有希望的勞動。[79]如同這則神話，劇中人物在對自身夢想付諸行動時遭遇到許多挫折，他們在面對挫折時所展現的態度有其兩面性：積極性跟消極性。積極性方面，他們深信未來會變好，因此這些挫折都沒有使他們停止行動，至始至終他們都對未來滿懷理想；消極性方面，他們並不對現況做任何改變的努力，整天鬱鬱寡歡，整日空談。

二、人物行為的荒謬在於劇中人物的行為使得自己陷於兩難之中，不論是在愛情上、個人理想上，都存在這種自相矛盾的情形。在他們的生命中，自我和他人、自我和自我的矛盾讓他們感到孤單、也讓他們在做出荒謬的行為。像是與不愛的人結婚，結果深陷不幸的愛情；想追求個人的理想，卻不果斷付諸行動；面對家庭失和，選擇逃避代替面對。做出這些決定後，劇中人物並不安於自身的狀況，而是身陷後悔之中，不去面對解決問題，而是自怨自艾，這種認不清自身的行為本身便是荒謬。

國立政治大學 National Chengchi University

一　循環生活

生活的矛盾在於不斷循環的過程，永無止盡的痛苦，對於生命理想的熱情和追求，

和夢碎時的虛空。世界固然美好，人生又必有終期，這種二元對立所產生

[79]卡謬著，沈台訓譯，《薛西弗斯的神話》，頁 192。

的極不和諧與嚴重衝突，就是荒謬感受之緣起。[80]以下筆者整理出各劇中人物不斷循環的行為。這些行為並不荒謬，甚至很多是劇中人物的夢想，但由於生活的無常，他們這些正當的行為被阻攔，就像薛佛西斯搬運石頭上山，一次次失敗，一次次爬起。以下列表：

表十三

劇中人物在劇中不斷重複的行為	
《海鷗》	
特列普勒夫	追求內心戲劇該有的樣子
尼娜	追求演員夢
特利戈林	追求超越前人的成就
瑪莎	追求特列普勒夫的愛情
阿卡汀娜	追求觀眾的掌聲
《凡尼亞舅舅》	
沃因尼茨基	追求莊園的維持
亞斯特洛夫	追求造林地的維護
桑妮亞	追求愛情
教授	追求虛名的維持
《三姊妹》	
奧爾嘉	追求脫離外省的生活

[80]傅佩榮著，《卡謬的荒謬概念》，台北：先知出版社，1976，頁 38-39。

國立政治大學 National Chengchi University

艾蓮娜	追求脫離外省的生活
瑪莎	追求脫離不幸的婚姻
安德烈	追求莫斯科大學的教職
佛希林	追求脫離不幸的婚姻
娜塔莎	追求自身利益的擴張
《櫻桃園》	
麗烏波夫	追求往昔榮盛的情景
加耶夫	追求往昔榮盛的情景
佛斯	追求往昔榮盛的情景
特洛非莫夫	追求嶄新開創的世界
杜妮雅莎	追求雅莎的愛情、地位的提升
羅巴金	追求自身財富

劇中人物的行為有其重複性，除了上述行為外，他們還有日復一日、一成不變的行為——工作。工作為幕後人物生活操縱的因素，卡謬在提到一成不變的生活中解釋道：

「起床、搭電車、在辦公室或工廠工作四小時、回家用餐、搭電車、工作四小時、回家用餐、上床睡覺，依著相同的規律，日復一日從週一到周六；大部分時間人都可以輕鬆地循著這樣的軌道前行。然而，一旦某天心中浮現了『為什麼』的疑問，一切就會開始變得令人厭倦與訝異。『開始』是很重要的。機械化的生活行動最終帶來了厭倦，但同時也啟

動了意識的運作。厭倦喚醒了意識，引發後續的效應。所謂的後續效應，可能是無意識的重返生活的鎖鏈，或是徹底的覺醒。」[81]

劇中人物痛苦的真正源頭是一成不變的生活，機械性的勞動讓他們厭倦生活，有一天突然覺醒，發現不能再這樣下去，於是開始反抗現有的生活。《凡尼亞舅舅》和《三姊妹》中，人物從生活的覺醒都是他們反抗僵化生活的動力。

《凡尼亞舅舅》中的沃因尼茨基、亞斯特洛夫和桑妮雅苦守莊園一輩子，有一天突然覺醒，他們不禁問著，自己的生命怎麼就這麼浪費掉了：「我每天夜裡躺著睡不著，悔恨交加，想到曾經浪費掉許多大好時光而一事無成，現在年紀大了，竟然無所適從」(14)！特別在第一幕沃因尼茨基對著母親抱怨教授庸俗的談話：

沃因尼茨基：「做點事情？並不是每個人都能夠成為寫作機器，向你的教授先生那樣整天坐著不動，只寫東西」(14)。

瑪莉亞：「你這話是什麼意思」(14)？

桑尼亞：「(懇求)外婆！凡尼亞舅舅」我求求你們」(14)！

沃因尼茨基：「我不說了，我不說了，我道歉」(14)。

(停頓)

伊蓮娜：「今天的天氣很好……不會太熱……」(14)。

(停頓)

沃因尼茨基：「今天是上吊自殺的好天氣……」(15)。

[81]同註 77，頁 54。

伊蓮娜要轉移話題，但沃因尼茨基卻突然冒出上吊自殺的字眼，自殺在《海鷗》特列普勒夫身上出現過兩次，而沃因尼茨基也是試圖自殺過。在卡謬的概念中，自殺便是承認「人生不值得活」，[82]也是與自身目前所處的生活離異脫節。特列普勒夫在自殺前發現自己的人生毫無意義：

「我還在意象和夢想的的混亂中飄浮不定，不知道我要的是什麼，或為誰而寫.....我沒有信心，我不知道自己的工作是什麼」(85)。

這點與沃因尼茨基相同，他們都從一成不變的生活中覺醒，並且都不明白自己的工作目的，並且都有自殺的意圖。兩者雖然覺醒，但卻沒有成功改變現狀，而是無意識地重返生活的鎖鏈。沃因尼茨基繼續苦守莊園，如同一開始一樣，特列普勒夫因為劇中劇的失敗，創作回到過往的窠臼。

同樣是覺醒，《三姊妹》中的三位女性呈現另一種面貌。與前者相同，她們都覺醒過，發現現在的生活不對勁，但他們並不認為現在的生活不值得，而是努力地想找到出路。瑪莎從婚姻中覺醒，她不願意繼續困在不幸的婚姻中，因此將希望寄託在從莫斯科來的佛希林身上，佛希林從莫斯科來到外省也是為了逃離不幸的婚姻：

「如果你聽到鎮上隨便一個知識分子談話，不管是老百姓還是軍人，他們對什麼都覺得厭煩，不是對自己的老婆厭煩，就是對家，或對房子，或甚至對自己的馬都覺得厭煩.....一個俄國人在思想上有可能特別的積極活潑，可是告訴我，他在生活上竟會一無是處，為什麼」(114)？

生活的挫敗，不論是在工作上或是感情上，都讓人十分挫折，覺得自

[82]卡謬著，沈台訓譯，《薛西弗斯的神話》，頁 45。

己一無是處，佛希林對自己的家庭厭煩，與安德烈一樣，他們兩個男性在處理家庭事務上一敗塗地，兩者都厭煩妻子，對於家庭的紛擾無能為力，知道問題在哪裡，卻毫無解決辦法。

瑪莎和佛希林之間情愫的暗流，為各自苦悶的婚姻中注入了一道活水。然而，現實卻無法改變現狀。這一點與《海鷗》的瑪莎一樣，只是前者是從不幸的婚姻中覺醒，後者是為逃避痛苦的單戀而做出荒謬行為。

在工作上，奧爾嘉和艾蓮娜不斷地喊出去莫斯科的口號，因為她們從本身一成不變、乏味的工作上覺醒，開始與現狀反抗：

奧爾嘉：「每天去學校，上課上到晚上，我的頭老是疼個不停，我的想法越來越像個老太婆。其實，在高中教書這四年來，一天天我感覺到我的青春和活力快被壓榨光了，只有一個夢想始終越來越強烈……」(82)。

艾蓮娜：「我要換工作，這不對勁，我最想要的，我夢寐以求的，永遠正是我無法得到的，總是那種缺乏詩意，沒有意義的工作……」(116)。

《凡尼亞舅舅》的亞斯特洛夫和《三姊妹》的安德烈，皆在一成不變的生活遭遇失敗。他們內心想追求自身的理想，卻身不由己，無法放下一切。安德烈希望從事學術研究，但因為娜塔莎的介入，讓他困在婚姻和家庭中。亞斯特洛夫希望貢獻在造林地上，卻困在單戀伊蓮娜的愛情中，使得他無法專心，並且造林地最後破壞殆盡。

《櫻桃園》中的兩位主角麗烏波夫和加耶夫是眷戀往昔貴族生活的代表，他們整天空談，浪費金錢。奢靡的花費讓他們的經濟拮据，但他們沒

有認清現況，仍繼續維持往昔氣派豪奢的生活。

加耶夫：「你知道，麗烏波夫，這個書櫃有多舊了嗎？一個禮拜前，我打開底層的抽屜，你猜我看到了什麼？上面烙印著一些數目字，這個書櫃剛剛好正是一百年前所製造，你有何感想？呃？我們可以給他慶祝百歲大壽，這雖然是個沒有生命的東西，但畢竟也是個書櫃。」

皮西契克(Пищик)：「一百年……真是難以想像。」

加耶夫：「是的……很不尋常……（觸摸書櫃）親愛的，高貴的書櫃，我向你的存在致敬，這一百年來你帶給我們某種善良公正的高貴理想，你默默的奉獻，一百年來從不間斷，為我們幾代家人貢獻服務，為更美好的未來寫下勇氣和信仰，在我們之中培養出善良和社會正義感……」(107-108)。

鎮日空談、作一些毫無意義的事情，是劇中人物不斷在生命的循環中呈現的荒謬，他們所做的事情對現況的改善徒勞無功，但他們卻無法停止，一直處在這種無限的輪迴當中，使他們無法跳脫。

四齣戲劇中的不僅是主要人物有重複的行為，其他角色如《海鷗》阿卡汀娜、《凡尼亞舅舅》教授、《三姊妹》娜塔莎和《櫻桃園》羅巴金。他們不像劇中主角有明確的追求目標，他們大多是維持自己已經擁有的東西。如《海鷗》的阿卡汀娜和《凡尼亞舅舅》的教授，他們擁有名聲，因此他們竭盡所能要維持住自己的虛榮心。《三姊妹》的娜塔莎和《櫻桃園》的羅巴金則是不斷擴張自己的勢力，不斷掠奪擴張，徹頭徹尾皆在掠取自己的勢力範圍。

國立政治大學 National Chengchi University

二、荒謬行為

劇中人物在空間和時間的經緯中，呈現疏離和荒謬的行為。上點筆者闡述了生

活中的荒謬，人在生命的歷程中，不斷循環徒勞無功的事情。而劇中人物自身有許多荒誕行為，例如人物常常有些自言自語或無厘頭的話語出現，如《三姊妹》中瑪莎和佛希林的暗號；或是隨意岔開話題，將注意力拉回自己本身，如《海鷗》的阿卡汀娜、《櫻桃園》的麗烏波夫；或是說出一些可怕的言論，來呈現自己內心的失衡，如《凡尼亞舅舅》的沃因尼茨基、《三姊妹》的索里昂尼。

劇中人物荒誕的行為都有其成因，以下列表整理。

表十四

劇中人物荒謬行為的成因	
愛情	《海鷗》阿卡汀娜；《凡尼亞舅舅》伊蓮娜；《三姊妹》索里昂尼
婚姻	《海鷗》瑪莎；《三姊妹》佛希林、庫力金
生活	《海鷗》道恩、索林、《櫻桃園》麗烏波夫、加耶夫

與不愛自己或是自己不愛的人結婚、糾纏，讓劇中人物不僅沒有從原本的難題解脫，反而陷入另一個難題。《海鷗》的瑪莎不喜歡梅德威丹科，

但她想逃脫對於特列普勒夫的情愫，於是與梅德威丹科結婚，將自己推向不幸的婚姻中。從她對於自己的孩子不理不睬，對於家庭的瑣事不耐，態度十分消極。

梅德威丹科：「(懇求)瑪莎，我們走吧！嬰兒會挨餓的。」

瑪莎：「無聊，瑪崔安娜會餵他的。」

梅德威丹科：「真是可恥……他已經有三個晚上沒母親了」(66)。

瑪莎認為家庭生活是無聊的，與梅德威丹科的婚姻變成是場庸俗結合。即使梅德威丹科調去別的區域，瑪莎仍然無法跳脫出生活的困境。

而阿卡汀娜得知特利戈林愛上尼娜後，懷疑自身的價值：

阿卡汀娜:「我已經那麼老那麼醜了是嗎？所以你在我面前談別的女人竟一點都毫不保留？(用手環抱他，吻他)喔，你瘋了！我美麗的、不可思議的……你是我生命的最後一章！(跪下來)我的喜悅、我的驕傲、我的幸福……(抱住他的膝蓋)如果你離開我，即使只有一個小時，我就活不下去了，我會失去理智，我美好的、高貴的人兒，我的主人……」(58-59)。

阿卡汀娜活在驕傲中，是個渴望眾人注意和掌聲的人，卻在面對情人離去時表現出反常行為，然而，在情人被她成功挽留後表現出一種不在乎的態度：

阿卡汀娜：「(自言自語)現在她是我的了，(不期然地，好像什麼事都沒發生一般)當然，如果你想留下，你就留下吧，我可以一個人先走，你一個禮拜之後再過來，畢竟，你幹嘛要那麼趕呢？」

特利戈林：「不，我們還是一起走的好。」

阿卡汀娜：「隨你喜歡，那麼我們就一起走……」(59-60)。

阿卡汀娜的態度在特力戈林決定留下前後有極端反差，前者是對自己毫無自信、乞求；後者是充滿自信、瀟灑，兩種態度呈現出阿卡汀娜自我矛盾的荒謬。

《凡尼亞舅舅》中的伊蓮娜，受託於桑尼亞的請求，要幫她詢問亞斯特洛夫對其的愛意，卻身陷在亞斯特洛夫的狂熱追求中：

伊蓮娜：「(自言自語）最糟糕的事情莫過於知道了人家的秘密卻愛莫能助。(沉思)他並不愛她——這很明顯，可是，他難道就不能娶她嗎？她不漂亮沒錯，但對一個鄉下醫生來講，就他的年紀來看，她的確會是一個絕佳的妻子。她聰明善良，又那麼純真……不，這不對，不對……（停頓）我了解這可憐女孩，她的生活圈當中充滿了無聊，四周圍又沒什麼生趣，沒什麼機會接觸外面地人，每天接觸的都是一些只知道吃喝和睡覺的人，聽到的又都是一些無聊廢話——難得有一個這樣的仁偶爾出現，他不像其他人，他英俊、有趣、迷人，好像黑暗中的一道明亮的月光……她馬上屈服於這樣一個人的魅力，她迷失了自己……即使我自己也都有些把持不住了。是的，他不在的時候，我就覺得無聊，一想到他，我就微笑了……凡尼亞舅舅說我的血管裡有美人魚的血液，「平生放開自己一次」……是嗎？也許我真該這麼做……去飛，像鳥兒那般自由，飛離開你們大家，遠離你們那睡眼惺忪的臉和談話，忘了你們的存在……但我是個懦夫，沒膽量……我的良心會折磨我……他每天來這裡，我知

道為什麼，我現在都覺得有罪惡感，我都準備跪在桑尼亞面前，求他寬恕我……想哭……」(45-46)。

伊蓮娜陷在進退兩難的局面中，她一方面不願意傷害桑尼亞，另一方面又對目前的生活感到無趣。加上嫁作人婦，無法接受亞斯特洛夫的愛。伊蓮娜在道德的邊緣徘徊不定，她想要「平生放開自己一次」，不願意就這麼平凡過一輩子，想要勇敢追求自己想要的，卻害怕失去現有的一切，包括自己的道德感。伊蓮娜這段自白不僅是在說自己，也在說桑尼亞。桑尼亞懷抱著少女情懷的幻想，正值青春，卻在這座莊園中白白浪費自己的光陰，她善良，溫順，卻得不到意中人的注意：

桑尼亞：「他不知道，他根本就沒在注意我」(44)。

《三姊妹》的庫利金與瑪莎的婚姻名存實亡，自己庸俗無趣，每天追著瑪莎跑，只要他出現的場合，幾乎都是尋找瑪莎。而他內心深處其實另有打算：

庫利金：「我累垮了，奧爾嘉，親愛的……我常在想，當初要不是為了瑪莎，我一定會娶你，奧爾嘉，你很好……我累壞了」(139-140)。

在大家為了外面的大火忙翻天時，庫利金冷不防地冒了句「我一定會娶你」的話，而奧爾嘉並無回應，完全天外飛來的一筆。讓劇中人物行徑顯得更加荒謬，之前即使瑪莎對她不耐、冷漠，他仍追著瑪莎跑。但在這裡觀眾突然發現，庫力金沒有責備或生氣的原因是因為他對瑪莎的愛情消逝殆盡，他真正所愛的人是奧爾嘉。

《三姊妹》的索里昂尼則是暗戀著艾蓮娜，對於朋友男爵和艾蓮娜感

情的升溫備感不悅，卻又不知如何表達自己內心的想法，因此他在劇中常常有一些古怪的行為或是可怕的言論，而且這些行為的發生艾蓮娜都在場，因此筆者推定這都是為了吸引艾蓮娜的注意：

索里昂尼：「二十五年後你不會在這裡了，謝謝老天，兩三年之內你就會死於中風，要不然我也會氣得一槍把你打死，我的天使」(86)。

索里昂尼：「如果一個男人在說教，那是哲學，或至少是一種詭辯，可是一個女人或幾個女人在說教——那就好像在拉太妃糖」(88)！

索里昂尼：「如果那個小孩是我的，我就把他放在鍋裡煮來吃掉」(122)。

以上種種激烈意圖的話語，都顯示出索里昂尼想要吸引眾人注意，卻沒料到適得其反，讓其他人厭惡；他和瑪莎、娜塔莎、艾蓮娜、甚至男爵都吵過架，無法與他人相處，不知如何建立自身價值，這一點與《櫻桃園》的夏洛塔相似，都是不知道自身的定位，自身的痛苦無法對旁人訴說：

索里昂尼：「我和一個人單獨相處的時候，我很正常，和一般人沒兩樣，可是和許多人在一起，我就很沮喪、膽怯、然後……就胡說八道起來」(125)。

夏洛塔：「我從哪裡來，我是誰——我不知道，至於我父母是誰，我也不知道，也許他們根本就沒結婚。我什麼都不知道，(停頓)我心裡有許多話要說，但就是沒有可以傾吐得對象，一個都沒有」(120)。

《櫻桃園》麗烏波夫三次撕毀巴黎情人所打來的電報，每一次都將自己越來越推向荒謬：

第一次：

瓦莉亞：「這裡有兩封你的電報，媽媽。（拿出一把鑰匙，發出叮噹的聲音，打開一個老式書櫃）在這裡」。

麗烏波夫：「巴黎來的，（拆開電報，卻沒讀）這一切都過去了……」(107)。

第二次：

麗烏波夫：「（從口袋裡拿出一封電報）這是今天從巴黎來的……他要求我原諒他，要求我回去……（把電報撕掉）我是不是聽到了音樂聲」(126)？

第三次：

麗烏波夫：「那是巴黎來的電報，我每天都接到，昨天一封，今天也一封，那個混蛋又生病了，又有麻煩了……他求我原諒他，求我回去，說實在的，我應該回去巴黎，回到他身邊。你的表現很嚴肅，彼德，我該怎麼辦呢？我要如何作是好呢？他生病了，孤苦伶仃，又不快樂，誰來照顧他呢？誰能在旁邊阻止他犯錯呢？誰來給他服侍湯藥呢？我再也不必隱瞞或保持緘默了，我愛他，這很清楚。我愛他，愛他……他像一塊大石頭，綁在我的脖子上，我跟著一起沉到水底，可是我愛這塊石頭，沒有它我就活不下去」(146)。

巴黎的情人花光麗烏波夫的錢、背叛她，心灰意冷之下才回到俄羅斯：

「在巴黎他把我剝得一乾二淨，接著去搞別的女人去了，我很想把自己毒死……好笨，好可恥……突然，我想念起俄羅斯來，想念我的家

園，也想念我的小女兒」(126)。

麗烏波夫為了逃避丈夫的死亡，和另一個男人住在一起；為了逃避兒子的死亡，她去巴黎和情人相伴。她的出走皆是為了逃避在這座莊園所發生的悲劇，捨棄莊園，去另一個地方和另一個人相守，彷彿原生地和她無關。但在異地受到傷害時，她第一個念頭便是回家，回到俄羅斯。然而真正回到俄羅斯之後，她仍念念不忘巴黎的情人。在這期間反覆掙扎，最後原生地摧毀，她只能回到異地生活，即使那個男人一無是處。

俄國劇作家格里巴鮑耶多夫（A. C. Грибоедов）的作品聰明誤(Горе от ума)中有一句台詞：我們不在的地方最好（Там хорошо, где нас нет）。在契訶夫戲劇中，特別是《三姊妹》和《櫻桃園》中最為明顯，劇中人物因為要逃避某種痛苦，從原生地來到異地；在異地又不禁思念起原生地。這種對於家鄉和夢想既陌生又熟悉；既親切又害怕的矛盾在劇中人物的內心不斷作用，日益強烈。《三姊妹》的佛希林為了躲避莫斯科一天到晚吵著要自殺的妻子，來到三姊妹所處的外省，想獲得一絲平靜，然而他始終無法割捨，去哪裡都嚷著自己的家務事，這種矛盾讓他的行為更添荒謬：

吐忍巴哈：「他有老婆、岳母，以及兩個女兒，這是他第二次結婚了。他拜訪每個人，告訴他們他有老婆兩個女兒，他也會告訴你們這些的。他的老婆有些神經，喜歡把頭髮梳成一條長辮子，像個小女孩，而且喜歡談些高層次的東西，愛說教，而且常常鬧自殺——顯然是故意要做給她丈夫看的，這種女人我早就不會要了，但他居然忍耐了下來，只是抱怨而已」(84)。

佛希林為了躲避莫斯科的家庭生活逃到了外省，而三姊妹為了逃離外省貧乏的生活，夢想前往莫斯科，這兩者呈現強烈的對比。並非是移居到另一個地方就會得到幸福，眾人不斷幻想自己所不在的地方多麼美好，卻忽略了自身所處的空間。這種與外在世界離異的行為，正是卡謬所強調的荒謬感受。

同樣，《海鷗》最後一幕的牌局也呈現眾人各具心思的荒謬感受：

阿卡汀娜沉浸在眾人的掌聲之中：

阿卡汀娜：「你們不知道，他們在卡科夫對我的歡迎多麼盛大！老天，我的頭現在還在轉」！

阿卡汀娜：「學生們鼓掌熱烈歡迎我……三大籃的花……兩個花圈，還有，你們看……（解嚇一個胸針，放在桌上）」。

阿卡汀娜：「我有一件漂亮的戲服……不管你們怎麼說，我知道怎麼穿衣服」(77-78)。

眾人擔心著特列普勒夫：

山姆拉耶夫：「他們在報上罵他」。

阿卡汀娜：「他不必去理會那些」。

特利戈林：「他運氣不好，他從不想去好好發展真正自己的風格，他寫的東西怪異而模糊曖昧，有時甚至接近精神錯亂，沒有一個活生生的角色」。

道恩：「我對康斯坦汀有信心，他有東西！他有東西！他的思考充滿了意象，他的故事很生動，也很撼人心弦，我讀起來覺得很感動，唯一

國立政治大學 National Chengchi University

的缺點是，他沒有一個確定的目標，他只創造一些印象，此外別無其他，當然，光有印象是不夠的，艾蓮娜，你的兒子是作家，你會覺得高興嗎？」

阿卡汀娜：「別提了，他寫的東西我根本從未讀過，一直沒時間」(78-79)。

特利戈林沉浸在自己頹喪的世界中：

特利戈林:「如果我住的地方像這裡,旁邊是個湖,你想我會寫作嗎？我想我會什麼事都不做，每天就是釣魚。」

特利戈林：「每天釣鱸魚——多有意思！」

山姆拉耶夫:「康斯坦汀有一次射了一隻海鷗,你要我幫你做成標本」(78-79)！

《海鷗》這場牌局的戲，持續到劇末，而康斯坦汀的自殺在劇外。觀眾見眾人玩牌，聽到槍聲，整齣戲嘎然而止，因此這場牌局的戲在《海鷗》中格外重要。這場戲呈現出劇中人物彼此疏離，各說各話的荒謬景象，雖然人做在桌前玩牌，但每個人內心所想卻不在牌上。阿卡汀娜沉浸在虛榮中，渴望掌聲、對於兒子的痛苦視若無睹，即使旁人關心著康斯坦汀的情況，她也毫不在意，一心一意要將眾人的注意力拉向自己。特利戈林面對自身能力的侷限，他選擇逃避，要在湖旁邊悠閒過日，而瑪莎的心緒還在婚姻和苦戀的痛苦中，這種痛苦又無法對任何人傾訴，只能專心玩牌，轉移自己的注意力。

第三節　小結

劇中人物在空間和時間的座標上，呈現出孤獨疏離和荒謬矛盾兩種特徵。本章從這兩種人物特徵探討契訶夫劇中人物的行為模式。從這兩類特徵來看，這四齣戲劇中人物各說各話、自相矛盾的情形也得以獲得解釋。

面對生命中不斷循環的挫折，劇中人物的內在不斷與外在抵觸，不論是與整個大環境的衝突，或是與他者和個人的矛盾，這些都讓劇中人物面臨到虛空的情況。在一切都破滅後，他們仍不停循環著徒勞無功的行動，卻又不能停止，只能希冀未來。

在面臨各方矛盾時，劇中人物並沒有與他者溝通、傾訴，而是將所有的情緒壓抑在心中，成為戲劇當中的暗流，這些暗流隨著劇情發展爆發，而後沉寂。苦悶的感受在人與人之間的疏離中，深入每個劇中人物。因為他們彼此漠不關心，無法深入傾聽對方最深沉的聲音，因此他們彼此間的關係流於表面膚淺的客套。

與外在世界脫節離異，是這四齣戲劇人物最深沉的痛苦，他們不僅沒有了解自己，也沒有能力理解他人。在人生的路上，孤軍奮戰，搬運巨石前進，呈現出個人存在於世的荒謬感受。

國立政治大學 National Chengchi University

結論

克里米亞戰爭後，俄羅斯舉國充斥著改革的氛圍，亞歷山大二世遂解放農奴，然而農奴的處境沒有隨著恢復自由身而改善，反而因資本主義和腐敗的官僚主義而陷入困境。在此同時，俄國內部知識分子各方群起，提出許多經世救國之策，卻苦無出路。當中的民粹主義在１８６０年後達到巔峰，他們深入農村，希冀與農民一起開創新世界，卻無功折返，最後演變成暗殺沙皇，促使後來的統治趨向高壓管理。

除了主流的民粹主義分子，俄國當時還有一群平民知識分子，他們填補了上層貴族和底層農民的中間層級。平民知識分子的社會階級不是舊有的貴族，而是由於時代變遷，所衍生出新的階級。他們並不富有，然而受過良好教育，因此與當時廣大的農民格格不入，他們對未來有理想，希望開創新世界。然而周圍廣大的人民皆是渾渾噩噩，愚昧無知，讓新世界的開創蒙上了一層陰影。

契訶夫生活的俄羅斯處於兵荒馬亂的亂世，半個世紀內換了三位沙皇，內外戰爭不斷，革新辨法的口號不停，他在後期的作品中逐漸趨向描寫俄羅斯底層社會的迂腐、痛苦。在晚年，他的作品開始有了與以往不同的風格，和之前的作品不同，他筆下的人物對於新世界的期盼，對於舊世界的煩悶日益漸增。在生命最後八年的戲劇創作中，契訶夫開創了與前期戲劇作品大不相同的風格，他從通俗喜劇進展到氣氛戲劇，主軸仍是喜劇，

國立政治大學 National Chengchi University

但已脫離傳統喜劇誇張表演的風格，轉向鋪陳當時社會氛圍的戲劇型態。

契訶夫戲劇中的氛圍是鬱悶、苦無出路，本論文從時間和空間兩大面向，來探討劇中人物在此氛圍中從懵懂到覺醒的過程。

時間面向上，劇中人物被現況所侷限，他們期盼著美好的未來，卻沒有實踐的動力。他們對於未來的期盼產生了二元性：消極性和積極性。消極性在於他們缺乏行動力，積極性在於他們沒有被生活打倒，在一次次挫折後仍起來面對生活。而他們在有限的人生裡，日復一日過著一成不變的生活，直到生命到達某個時間時才覺醒，發現自己被生命欺騙了。安於固定的生活，不願意改變，是劇中人物生活上的悲劇。眷戀過去的美好，使他們的日子無法繼續向前，是他們生活摧毀的主因。在經歷一切苦難後，劇中人物開始審視自己的生命，告別過去的美好和傷痛，也不空談未來，從現在做起，胼手胝足開創新世界。

空間面向上，莊園制度由於農奴解放而崩解，劇中人物所在之地不但是窮鄉僻壤，還是離交通樞紐有段距離的偏鄉地帶。他們所在的地區不是莫斯科、彼得堡那種文化之地，而是鄉村庸俗鄙陋風氣盛行地帶。因此知識分子的才華在那個大環境下無法施展，在整體大環境下，有些人潛移默化地墮落，有些人想抵抗庸俗勢力，卻無法阻擋，鎮日活在苦悶當中。新世界在戲劇中不斷出現，劇中人物追求新世界的想望從沒斷過。實體空間上的變化，顯示出人物的內心活動。由大空間過渡到小空間，一步步踏入主要角色的內心世界。其他的景致如小舞台、湖泊、造林地、花園、櫻桃園等，在劇中皆有明顯的代表意義，營造更加強烈的戲劇氛圍。

國立政治大學 National Chengchi University

劇中人物在時間和空間的座標下呈現兩種特徵：孤獨疏離和荒謬矛盾。人物本身與自我、他者、環境的牴觸，造成的疏離感。內心感受無法向旁人訴說，壓抑情緒造成的隔閡，讓劇中每個人各說各話，與他者的連結斷裂。在生活上不斷重複徒勞無功的行為，他們存活於世的意義顯得荒謬，找不到人生的定位，個人的行為對於愛情、理想和生活的錯誤認知，使得這些行為在旁人看來極為荒謬可笑。

契訶夫在生命最後八年極力詮釋的新世界，雖然未來仍是未知，現在又充滿苦難，但他抱持著樂觀態度看向一切，要眾人不可忘了內在本質，要不斷充實自我，影響周圍的鄙陋風氣，社會才會向上提升。在有限的人生中，找到自己的使命，不斷挑戰自我，不被外界影響，如同海鷗一般飛越藩籬。在各類資訊充斥的現在，每個人無不隨波逐流，在塵世中浮沉，契訶夫這四齣戲劇所傳達的意旨，可說是為紛亂的時代所下的一鎮定劑，讓眾人面對生命的無常得以安然面對。

國立政治大學 National Chengchi University

參考書目

壹、原典

安東・契訶夫著，劉森堯譯。《海鷗、櫻桃園》。台北：桂冠圖書股份有限公司，2000。

安東・契訶夫著，劉森堯譯。《凡尼亞舅舅、三姊妹》。台北：桂冠圖書股份有限公司，2000。

安東・契訶夫著，賈植芳譯。《契訶夫手記》。天津：百花文藝出版社，2000。

安東・契訶夫著，童道明譯。《愛的故事：契訶夫和米齊諾娃》。北京：中國人民大學出版社，2014。

安東・契訶夫著，丘光譯。《帶小狗的女士》。台北：櫻桃園文化出版有限公司，2010。

Чехов, А. П. *Чайка: Пьесы.* СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.

Чехов, А. П. *Три сестры: Пьесы.* СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.

貳、中文部份

一、書籍

卡謬著，沈台訓譯。《薛西弗斯的神話》。台北：商周出版，2015。

以賽亞・伯林著，彭准棟譯。《俄國思想家》。南京：譯林出版社，2001。

弗蘭克著，徐鳳林譯。《俄國知識人與精神偶像》。上海：學林出版社，1999。

史坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯。《我的藝術生活》。台北：書林出版有限公司，2006。

安東尼・史托爾著，張嚶嚶譯。《孤獨》。台北：知英文化出版，1995。

李邁先。《俄國史》。台北：國立編譯館，1969。

李明濱。《俄羅斯文化史》。台北：亞太圖書，2000。

辛格雷著，范文譯。《契訶夫傳》。台北：志文出版社，1975。

周尚意、孔翔、朱竑著。《文化地理學》。北京：高等教育出版社，2004。

姚海。《俄羅斯文化之路》。台北：淑馨出版社，1991。

恩・丹欽柯著，焦菊隱譯。《文藝、戲劇、生活》。台北：帕米爾書店，1992。

格奧爾吉耶娃著，焦東建、董茉莉譯。《俄羅斯文化史》。北京：商務印書館，2006。

徐祖武主編。《契訶夫研究》。河南：河南大學出版社，1987。

斯特羅耶娃著，吳啓元、田大畏譯。《契訶夫與藝術劇院》。北京：中國戲劇出版社，1960。

賀允宜。《俄國史》。台北：三民書局股份有限公司，2004。

童道明。《我愛這片天空——契訶夫評傳》。北京：中國文聯出版社，2004。

傅佩榮。《卡謬的荒謬概念》。台北：先知出版社，1976。

菲利浦・科克著，梁永安譯。《孤獨》。台北：立緒文化事業有限公司，1997。

葉爾米洛夫著，張守慎譯。《論契訶夫的戲劇創作》。北京：中國戲劇出版社，1985。

國立政治大學 National Chengchi University

路雪瑩。《契訶夫與美里霍沃莊園》。濟南：山東友誼出版社，2007。

魯迅著。《魯迅編年著譯全集——陸》。北京：人民出版社，2009。

澤其娜、科什曼、舒利金著，劉文飛、蘇玲譯。《俄國文化史》。上海：上海譯文出版社，1999。

邁克・克朗著、楊淑華、宋慧敏譯。《文化地理學》。南京：南京大學出版社，2003。

羅伯特・奧迪英文主編、王思迅中文主編。《劍橋哲學辭典》。台北：貓頭鷹出版，2002。

瓊安・魏蘭－波斯頓著，宋偉航譯。《孤獨世紀末》。台北：立緒文化事業有限公司，1999。

二、期刊

王曉紅。〈海鷗——孤獨的精神符號〉。《廈門廣播電視大學學報》。廈門：廈門廣播電視大學，第 2 期，頁 43-47。

姚海星。〈由文本的幾個小問題看契訶夫的《櫻桃園》〉。《俄語學報》第 17 期，2010，頁 109-128。

徐孟宜。〈契訶夫作品中的治療者形象〉。《俄語學報》。第 18 期，2011，頁 55-74。

徐孟宜。〈感傷主義與《可憐的麗莎》〉，《俄語學報》，台北：政治大學，第 4 期，2001。

黃怡瑛。〈莊園神話的幻滅——以契訶夫戲劇為例〉。《俄語學報》第 14 期，

國立政治大學 National Chengchi University

2009，頁 91-111。

劉心華。〈從契訶夫筆下的女性空間探討 19 世紀末的俄國女性議題〉。《俄語學報》第 17 期，2010，頁 129-148。

董曉。〈論契訶夫戲劇的靜態性〉。《俄羅斯文學研究》。南京：南京大學，第 28 期，頁 46-51。

三、論文

張緒真。《論契訶夫在社會、心理、精神層面下的瘋狂主題》。國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2005。

涂苑容。《俄國知識分子的崛起與沒落》。國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2010。

黃怡瑛。《論契訶夫與布寧作品中的莊園形象》。國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2008。

劉盈汐。《契訶夫短篇小說中的異化主題》。國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文，2014。

國立政治大學 National Chengchi University

参、外文部份

1.Books

Senelick Laurence. *The Chekhov theatre.* Cambridge: University Pr, Cambridge,1997.

Ferber Michael. *A dictionary of literary symbols.* Cambridge: University Pr,

Cambridge, 1999.

Kobler, Florian. Murr, Kathrin. *The book of symbols.* Cologne: Taschen GmbH, 2010.

Бердников, Г. П. *Чехов-драматург.*М.: Искусство, 1981.

Громов, М. П. *Чехов.*М.: Молодая гвардия, 1993.

Зингерман, Б. И. *Театр Чехова и его мировое значение.*М.: РИК Русанова, 2001.

Катаев, В.Б. *Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова.*М.:Изд-во МГУ, 1998.

Кондратьева, В. В. Ларионова, М.Ч. *Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: Мифопоэтические модели.* Ростов н/Д.: Изд-во Foundation, 2012.

Лакшин, В. Я. *Толстой и Чехов.* М.: Советский писатель, 1975.

Мельникова, Н. Г. (Ред.) *Русское зарубежье о Чехове.* М.: Дом Русского Зарубежья им. А. Солженицына, 2010.

Полоцкая, Э. А. *Вишнёвый сад.* М.: Изд-во Наука, 2004.

Радищева, О. А. *Станиславакий и Немирович-Даченко. История театральных отношений.* М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997.

Ревякина, А. А. Ревякина, И. А. *А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв.*М.: Изд-во Интрада, 2003.

Соколов,А. Г. *История русской литературы конца XIX – начала XX*

國立政治大學 National Chengchi University

века.М.: Изд-воВысшая школа, 2000.

Сухих, И. Н. *Проблемы поэтики Чехова.* СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007.

Турков, А. М. *Чехов и его время.* М.: Гелеос, 2003.

Тамарли, Г. И. *Поэтика драматургии А.П. Чехова.* Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012.

Чехов, М. П. *Вокруг Чехова. Встречи и Впечатления.* М.: Московский рабочий, 1964.

2.Periodicals

Лукина, Е. А. Мелихово в творческой и повседневной жизни А.П. Чехова// *МГУС*, 2000.

Михайлова, М. В. Литература позднего народничества и критика конца XIX – начала XX века// *Факультет славяских языков Государственного университета Чжэнчжи* ,2010, Вып. 17.С.71-87.

Разумова, Н. Е. «Вишнёвый сад»: взгляд через столетие// *Вестник ТГПУ,* 2004. Вып. 3. С.12-19.

Тютелова, Л. Г. Поэтика пространства русской «новой драмы» начала XX века: Чехов, Горький, Андреев// *Самарский государственный университе.* 2010. т. 12. №5.С.812-817.

國立政治大學 National Chengchi University

Щукина, Д. А. Чеховский театр на современной сцене// *Факультет славяских языков Государственного университета Чжэнчжи.* 2010. Вып.17. С.89-108.

Якимова, Г. А. Рассказы Человек в футляре, Крыжовник, О любви в творчестве А.П. Чехова// *МГУС*. 1995.

國立政治大學
National Chengchi University

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ЧЖЭНЧЖИ

ФАКУЛЬТЕТ СЛАВИСТИКИ

Чэн Пан-хао

Тема подсознательного чувства героев в пьесах А.П.Чехова: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад»

國立政治大學
National Chengchi University

Автореферат диссертации

на соискание ученой степени

магистра гуманитарных наук

Научный руководитель—

Профессор факультета славистики

Лю Син-хуа

Тайбэй, Тайвань, 2017

Мотивация и цели исследования

1.Мотивация исследования

Данная диссертация посвящена исследованию темы затаённого чувства героев в пьесах А.П.Чехова: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад».

Великий русский писатель и драматург Антон Павлович Чехов жил и работал на рубеже XIX и XXA веков. В это время Россия переживала исторический перелом. После Крымской войны (1853-1856) император Александр II был вынужден провести ряд реформ. В частности, было отменено крепостное право, и Россия официально вступила в капиталистическую эпоху. Это усилило конфликт между различными слоями общества. После 1860-года бурно развивалось народничество, которое являлось одним из ведущих течений русской общественной мысли и пользовалось пулярностью среди обрахованных разночинцев благодаря революционным идеям и террористичесим методам их реализации

.В 1881 году народовольцы – участники террористической организации «Народная воля», совершили убийство императора Александра II с помощью самодельной бомбы. Убийство царя, вопреки

國立政治大學 National Chengchi University

ожиданиям террористов, не привело к революции , а все народники были арестованы и публично повешены.

Наследник – император Александр III был достаточно жестким, и консервативным правителем. Он взял курс на контрреформы. Атмосфера российского общества стала удушливой. Общество пыталось ответить на вопросы о том, каким путем идти дальше и что делать?

В конце XIX века России было построено множество школ, училиш, университетов, открылись женского курсы, поэтому появились много разночинцев, которые начали играть большую роль в жизнь России.

В пьесах А.П.Чехова, болшинство главных персонажей – разночинцы. Они не богаты, не имеют высокого социального статуса, но у них есть высокие идеи. Они хотят найти новую жизнь. Но у них не получается. Они понимают, что не могут жить дальше, что им необходимо изменить нынешнюю жизнь. Но они не видят или боятся будущего. Перед сложными вопросами собственной судьбы и общественной жизни, одни из них остаются в зоне комфорта, а другие пытаются освободиться от статус-кво и встают пере лицом трудностей.

В пьесах А.П.Чехова отражены общественные ожидания нового миропорядка. Общество жаждало нового – более справедливого, более гуманного, более честного мира и было сильно не удовлетворено текущей ситуацией и старым миром. Эту жажду и эти ожидания сумел выразить

國立政治大學 National Chengchi University

А.П.Чехов. Так как он стал таким популярным в среде образованных слоев российского общества. Предчувствие нового мира – главная тема в пьесах «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад». Ощущение времени, ощущение личного и общественного перелома, надлома и новой истории наполняют жизнь чеховских героев, делают их жизнь несчастной или сачастливой. Каждый герой по своему пытается найти и выполнить свою цель в жизни. Хотя в жизни много трудностей, герои придерживаются своих убеждений для того, чтобы жить дальше. Коллизия между убеждениями героем и вызовами жизни и времени несёт конфликт и формирует напряжение в пьесах А.П.Чехова.

2.Задачи и цели исследования

Несмотря на многочисленность исследований творчества А.П.Чехова достаточно много, глубокий анализ подсознательного чувства героев чеховских мал, либо не полон.

Поэтому задачи данной диссертации состоят в следующем:

Во-первых, прояснить подсознательные чувства героев в пьесах А.П. Чехова;

Во-вторых, выявить образы и атмосферу нового мира в пьесах А.П.Чехова во времени и пространстве

國立政治大學 National Chengchi University

Подходы и методы исследования

Исследование подсознательных чувств является популярной темой в психологических и философских науках.

На наш взгляд, главные чувства героев в чеховских пьесах можно описать через понятия отчуждения и абсурда.

Теория отчуждения психологов Джоан Виланд Берстон и Энтони Сторр, философа Филиппа Кох указывает на причину отчуждения: если человек лишися связи с окружающей средой, собой, другими людьми, то в его душе возникнет чувство отчуждения. Согласно эссе «Миф о Сизифе»,написанному знаменитым философом и писателем Альбером Камю, абсурд жизни существует в повторяющихся безмысленных актах.

Кроме того, при рассмотрении времени и пространства чеховских героев нам необходимо помнить словам греческих и латинских философов: «Прошлое время – память, нынешнее время – зрение, будущее время – ожидание». В культурной географии, связь между постройками и жителями имеет оссбенное значение. В России эта связь проявляется в усадьбе. В чеховское время, усадьба уже не была дворянским гнездом, а неустройчивым домом, потерянным раем.

В диссертационной работе использованы следующие методы:

1.Биографический исследовательский метод: автор диссертация анализирует документы российской культуры и биографию А.П.Чехова, с помощью которых можно понять общие социальные обстоятельства того времени:

2. Метод анализа литературного текста: этот метод заключается в тщательном анализе пьес «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад».

國立政治大學 National Chengchi University

Структура и основное содержание

Диссертация состоит из введения, четырёх основных глав, заключения и библиографии.

Во введении обозначены мотивация, задачи и цели данной работы, изложены методы и ограничения исследования, и также изложены структура и краткое содержание диссертации.

В первой главе «Общее изложение чеховского времени» рассматривается история России второй половины XIX века.

А.П. Чехов родился в 1860 году, за год до отмены крепостного права императором Александром II. Позднее убитом народниками. Это время войн, время реформ в России и за границей время формирования условий и стремлений к ноновому миру.

В первом параграфе анализируется российское общество второй половины 19-ого века России. Параграф делится на две части. Первая часть посвящена анализу тяжёлой социальной атмосферы конца 19-ого века в России. Вторая часть объясняет статус и происхождение разночинцев – главных героев пьес А.П.Чехова.

Во втором параграфе даётся связь между чеховской жизнью и его пьесами. В 1898 году К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Даченко создали Московский художественный академический театр, и поставили с большим успехом пьесу Чехова «Чайка», которая была проъладно встречена в Санкт-Петербурге. После успеха «Чайки», Чехов смог продолжить написать и развить новую форму пьесы. Он обратил внимание не на сюжет пьесы, а на её атмосферу, для того, чтобы выразить отчуждение героев и абсурд их жизни

Во второй главе «Время в чеховских пьесах» излагается влияние времени на героев чеховских пьес и анализируются символические коды времени для того, чтобы объяснить причины отсутствия у героев чеховских пьес свободы и активности.

Первый параграф посвящён рассмотрению статуса-кво героев и их ожиданиям от будущего. Герои пьес Чехова жалуются на свою жизнь, свою судьбу, и при этом не улучшают своего положения. Они живут в неизменной жизни, заняты и хлопочут по бессмысленном делам. В конце

國立政治大學 National Chengchi University

все их мечты не исполнятся.

Во втором параграфе анализируется неспособность героев проститься со своим прошлым. В прошлом чеховские герои либо проживали бурную прекрасную жизнь, либо испытывали беду. Они не могут жить дальше, потому что живут в прошлом. Только расставшись с прошлым можно жить настоящим и создать новый мир.

В третьей главе «Пространство чеховских пьес» осуществуляется анализ мест действия пьес (усадьбы, комнаты и других декорации). Пространство пьес делится Чеховым на две части: большую и малую. Большое пространство – это пространство усадьбы. Малое пространство – это комната, сад, озеро, театр и т.д.

В первом параграфе рассматриваются изменения большого пространства, изменения усадьбы от центра действия (дворянского гнезда) до потерянного рая. Герои пьес вынуждены уйти из зоны комфорта в новый мир. В пьесах «Чайке», «Три сестры», новый мир представляет собой Москва, а в пьесе «Вишнёвый сад», новый мир не конктретное место, а мысль. Герои должны создать новый мир, новую Россию.

Во втором параграфе анализируется символизм комнат и декораций. Они отражают подсознательные чувства героев. По ходу пьесы происходит перемена её пространства – от сада (зала) в личную комнату. Это символизирует обращение автроа к внутреннему психологическому

國立政治大學 National Chengchi University

миру героев. Пошлость постепенно занимает всё пространство. Разные декорации в пьесах символизируют особые значения и дают зрителям тайное указание на подсознательные чувства героев.

Четвёртая глава «характер героев в пьесах» посвящена анализу героев, живщих в определённом времени и пространстве. Специфичесие черты героев состоят в отчуждеии и абсурде.

В первом параграфе анализируется отчуждение между идеями героев и окружающей средой, собой и другими людьми. Герои чеховских пьес стремятся выполнить своей мечты, но у них ничего не выходит. Они встретили много трудностей на своём жизненном пути,но не смогли передать своих чувств. Они не слышат друг друга, и не понимают друг друга. Героя обращают внимание на себя, а не на других людей.

Во втором параграфе объясняется обсурдность героев пьес. Герои целый день повторяют своё недовольство и свою ностальгию. Они знают свои проблемы, но не решают их. Кроме того, герои пьес Чехова часто говорят бессмысленные слова или отвечают невпопад. Эти странности формируют абсурдность героев в пьесах А.П.Чехова.

В заключении подводятся общие итоги проведённого исследования и делается вывод, о том что до сих пор пьесы А.П.Чехова дают людям надежду на прекрасную жизнь. В нашем мире существует много проблем - таких как войны, финансовый кризис, парниковый эффект, т.д. Тем не

國立政治大學 National Chengchi University

менее, если мы найдём свою цель жизни, реализуем себя, когда встретим свою судьбу, мы будем смочь прожить достойно и не станем как герои Чехова жертвами отчуждения и абсурда.

國立政治大學
National Chengchi University